كلمة العدد

مع صدور هذا العدد تضيء الشمعــة الثانيــة لصدور هذه المجلة. ونشعر - نحن الأساتذة المنتمين إلى مخبر تحليل الخطاب- أن من واجبنا أن نحتفل بمحمول معرفي قيمته المضافة بما يحصل عليه قارئها من إدراك لحقيقة دينامية أبحاث ترتاد منطقة خصبة في الفكر النقدي المعاصر، وتنزيلها المنزلة التي تستحقها في سلم الثقافة النقدية المعاصرة.

نحتفل لأن فتح المجال أمام هذه الطاقات المعرفية الواعدة، قد أصبح مطلبا ملحا في حياتنا الفكرية المعاصرة بسبب تعقد طرق النشر، وصعوبة الوصول إليه. ومن هنا يصبح – أيضا – من تحصيل الحاصل أن يقال إن مخبر تحليل الخطاب بجامعة مولود معمري – تيزي وزو – قد بدأ يعيش في عالم متغير دائم، وسيظل كذلك – إن شاء الله -في المستقبل ما دامت ثاني شمعة تسهم في تصور هذا الذي سيقال في أعداد لاحقة، هو أن دراسات الأساتذة والطلبة على اختلاف مشاربهم، كل الدراسات التي يمكن أن تصل هيئة تحرير المجلة، هي التي سيعتريها التغير. وهو أمر، على ما نعتقد، بدهي، لأن القائمين على المخبر، وعلى رأسهم الأستاذة آمنة بلعلى، هم الراصدون لهذا التغير.

بهذا المعنى يمكننا أن نفهم مغزى احتفالنا على مستوى مخبر تحليل الخطاب بهذا العدد. وترتبط بهذا الاحتفال قضية بالغة الأهمية، تتمثل في يقيننا في قدرتنا- فضلا عن رغبتنا – على الرؤية المتواضعة لمشوارنا. فهو مشوار – برغم ذلك- يبقى مفعما بوعود يلحّ أصحابها على أن تغطي بعض جوانب النقص الذي تعاني منه الثقافة الجزائرية المعاصرة، ناهيك عن ثمار سيتم جنيها بقدر امتداد جهدنا في الحفاظ على استمرارية وجودها، وعمق إحساسنا بحاجتنا إليها.واحتفالنا بها ينطوي على إدراك منا – حتى في نطاق النقد الذاتي/

الموضوعي لدرجة تميز المقالات التي تتضمنها- أن مستويات ونوعيات خاصة من البحث والتأليف، تؤذن بحقيقة أن المساهمين في هذا العدد الثاني لديهم ما يقولونه لنا. فإلى جانب ما درجنا على وصفه أو تسميته " مقال متوسط الجودة" أو" مقال متميز الجودة"، نجد كل واحدة من هاتين الصفتين تتشعب -وفقا لنوعية منتجها-إلى صور من الإضافة المعرفية تتفاوت في تمايزها جودة أو أقل جودة، وتسمح -كذلك – بوصفها مقالات تشي بمغزى احتفالنا بها.

للتأويل في هذا العدد بريق خاص وسحر لا يقاوم عند الأستاذة الدكتورة آمنة بلعلى. وفي ولعها الخاص بهذا المصطلح وقناعتها بمركزيته في بناء العلاقة بين النص والقارئ، وفي محاولتها لكسر رتابة نقد الشعر بدل الإحساس به، جاءت دراستها الموسومة" نحو بديل تأويلي لنقد الشعر" من أجل استلهام رؤية جديدة تعيد النظر في بعض من القراءات المعاصرة العائدة إلى شعر يكون هو ذاته هدفا وغاية لا المنهج. ويمكن للقارئ العارف بخبايا الدراسة وأهدافها أن يفطن هنا إلى الصلة القوية بين مصطلح التأويل الذي تسوقه هنا سبيل الوصول إلى فقه بنية الشعر القائمة على التشعب والتكوثر والاتساع وبين فعاليته التي تعد جوهره. ففعالية التأويل في معناها العميق تعني عملية الكشف عن الثابت في شعرية الشعر ومتغيراتها، أو نزع الحجاب عن معرفة مؤول تكون رفضا أو تنكرا للذاتية والانطباعية، وتشكل قاعدة كسر توقعات، وطريق الخبرة بممارسة التفكير في لغة الشعر، وإعادة بناء سياقه وقصديته التي هي في النهاية استراتيجية سيميائية.

وتتوجه الدراسة الثانية في هذا العدد للدكتور بوجمعة شتوان نحو قارئها بوصفها مقترحا يسعى إعادة بناء الفهم داخل أي من فئات المستمعين المفترضة استنادا إلى أدوات الفهم وقوانينه، من حيث بلاغة الخطاب وطريق المماثلة بين بلاغة النص وبلاغة المستمع، انطلاقا من مزاوجة مقولاتها عن الطبقة ودرجة الفهم المُسندة إليها.

وكشفت دراسة الدكتور مصطفى درواش عن الأصول التراثية لمصطلح الشعرية، وكيفيات تمظهره في النصوص النقدية، التي تعدت القراءات السياقية، فركزت على النص اللغة. مع الإقرار بعمق الرؤية النقدية الغربية الحديثة في حقولها اللسانية والبنيوية، حيث الخطاب الشعري هو طريقة في التأليف والتنسيق نوعية، ما يجسد هويته واستقلاله وضمن علاقة خاصة بين القارئ والنص.

في قراءة نقدية لقصيدة النثر يناقش الأستاذ رابح ملوك إشكالية هذا المصطلح الذي أثار خلافا في ضبط التسمية لتباين المرجعيات الثقافية والفكرية للنقاد. إن قصيدة النثر هي التمرد على هيمنة المفاهيم التقليدية الفاقدة لكل رؤيا وتغيير، فهي في ضوء مطالب الحداثة تكشف عن حرية في الفكر والإبداع.

في الحقل المعرفي نفسه، تعرض الأستاذ قدور رحماني إلى قصيدة النثر وإلى أصولها التراثية وحضورها في نصوص الحداثة ذات الطابع الصوفي المفارق المفارق. إن فاعليتها في العبارة عن قضايا الإنسان ومشكلات العصر، مع الإقرار بالأثر الغربي في النشأة والامتداد، يتجلى ذلك في المغايرة إنفتاح الأفق المعرفي والفكري الذي يتخطى المتداول من المنسوج البلاغية والإيقاعية.

وتعرض دراسة الأستاذة صبيرة قاسي -أولا – سلطة الوزن الشعري وحدوده في النص المعاصر، كما تعرض للتوازي العمودي للأبيات، والتقابل الأفقي للأشطر، من خلال مجموعة جداول تهدف إلى دراسة طريقة في المزاوجة بين تفعيلات منتمية لبحور مختلفة على مستوى السطر الشعري. الغاية منها عرض قاعدة عروضية معاصرة تستوعب نمطا من النصوص الشعرية يمكن أن تدرج إلى جانب النثر، برغم، من أنها تتجاوز، كلية، البنية الإيقاعية للقصيدة التقليدية.

خصت الأستاذة حورية بن سالم شعر مفدي زكريا في وصف مدينة بجاية الناصرية، بدراسة سيميائية تهدف إلى كشف دور العلامة اللغوية في شد الثغرات، وكيفية إنتاج المعنى، من زاوية البحث في الوظائف والأشكال. وهو ما

تراه مجسدا في ثقافة الشاعر وأسلوبه وإيقاعه وبلاغة تركيبه. فالقصيدة في هندستها ذات طابع تاريخي وصفي لبجاية التراث والحضارة.

وفي مسار آخر تحركت بعد ذلك في هذا العدد دراسة الأستاذ محمد الصالح خرفي عن: البعد التاريخي والديني في الشعر الجزائري المعاصر"شعر المكان نموذجا". فالعودة إلى التاريخ، ليس المقصود منها إعادة كتابة هذا التاريخ، وإنما إعادة قراءته، و فق رؤية وموقف الشاعر وفي الوقت نفسه وفق الرؤيا التي تنسجم مع روح الشعر، وخصوصيات الكتابة الشعرية، فيكون هذا التداخل بين اللغوي والتاريخي والديني لإضافة نصية جديدة وحقيقية.مع الإقرار أن توظيف الأسماء المكانية التاريخية والدينية، ومحاكاة هندستها،لا يضيف للنص ولا للقارئ أي شيء، ما لم يصهر الشاعر كلّ ذلك في البنية العامة للنص،تعيد تركيب وترتيب الأمكنة وفق رؤية النص المكانية، لا الواقع المادي أو التاريخي، مع الخيال والتصوير والصياغة الجيدة، ليكون النص جديدا ومتميزا عن السائد والمعتاد.و يعبر بصدق عن رؤية الشاعر، ويبرز تجربته ومواقفه، لأن المكان الديني والتاريخي يبلور هذه الرؤيا العميقة، وعودة الشعراء الجزائريين إلى توظيف الرمز التاريخي والديني، دلالة على التشبث بالتاريخ وبالحضارة وبمقومات الأمة، عوض توظيف رموز بعيدة عن شخصيتنا وخصوصيتنا التاريخية الجزائرية والعربية.

ومن دراسة الشعر إلى السرد حيث يدخلنا الدكتور خالد عيقون إلى عالم القصص الشعبي من خلال قصة راشدة التي تتعالق مع قصة السيدة العذراء، فيكشف على طبيعة هذا التفاعل من خلال الصور والدلالات، ويؤكد في الأخير الصلات العميقة بين التراث الإسلامي والأدب الأمازيغي. كما تطلعنا الأستاذة نورة بعيو على أحد رموز السرد الروائي العربي المعاصر عبد الرحمن منيف من خلال حدبثها عن علاقة رؤية العالم عند قولدمان بالفضاء المكاني في السرد الروائي.

وكتبت الدكتورة مها خير بك ناصر مقالا تناولت فيه النقد البنيوي العربي خلصت فيه إلى أن تطبيق إجراءات النقد لبنيوي على النصوص العربية لا يحتم إهمال النظرية النقدية العربية القديمة. لأن النص العربي – برأيها-يختص "ببنية لغوية لغوية متماسكة" والنص الإبداعي بحاجة إلى "قراءة إبداعية تكشف عن خلايا النص الحية ولا تقتلها"؛ هذه الخصوصية تفرض ضرورة تبني منهج نقدي، يتجانس وطبيعة البنية النصية للخطاب العربي،" كونه خطابا يتمتع بعلاقات لغوية خاصة"؛ أي منهج بنيوي علمي منبثق من خصائص اللغة العربية ونظام تراكبها ولكنه لا يستغني عن التلاقح مع مستجدات النظرية في الثقافات الأخرى لأنه بحاجة إلى ترسيخ مفاهيمه على أسس علمية بعيدة عن الإسقاطات والتقليد.

في ملف خاص بالتداولية، تنتقل الأستاذة ذهبية حمو الحاج إلى محور هام فيها هو "قوانين الخطاب في التواصل الخطابي"، من خلال النظرية التداولية عامة ودراسات أفعال الكلام بوجه خاص، وتعتمد الباحثة الاستنتاجات التداولية التي خطط لها «جريس"، وبعده "ديكرو" منطلق فهم آثار المعنى المرتبطة باستعمال الملفوظات . وقد كان لتبني مفهوم"التضمين" أثر كبير في تطور طريقة النظر إلى قوانين إنتاج فعل التواصل وتأويله. ولهذه القوانين واجهتان: واجهة سلبية، وواجهة إيجابية.

تستدعي الواجهة السلبية ممارسات تداولية، تعمل على تحصين طرق استعمال اللغة وتأطيرها بعيدا عن الأوامر العنيفة. ويحمل الاستهزاء بالخاطب قبحا مخبوءا أصبح أثرا وشاهدا على وصف سلبي يجب- في درجة من السلوك التحادثي الخاص والمميز-تجنبه حتى يتم إنجاز علاقات فاعلة بين المتخاطبين، وتأمين التداول الإيجابي المُسند إلى حد من الحذر والاعتدال. وينحو التجانس بين الواجهتين إلى الإفادة من قواعد التخاطب التي تنهض عليها حاجة المستمع إلى المتكلم وحاجتهما معا إلى تبني قانون الحذر.

وفي منحى تداولي آخر، تكتب الباحثة كاهنة دحمون عن الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية في الخطاب الأدبي، على أساس أن الوضع التخابري بين المتكلم والمخاطب قي طبقة مقامية في حقيقته هدف تعبيري / تداولي يجب أن يُسند ضرورة إلى الوظائف التركيبية أولا. وتمضي الباحثة موغلة في بنية الجملة الاعتراضية التركيبية وبنيتها الحملية، فترى أن فهم الدور الذي تحتمله كل بنية، يتخذ شكل علاقات يتطلب التفكير فيها العمل على قولبتها ضمن الوظائف المنوطة بها . وتشكل وظيفة الجمل ذات المحمول الفعلي ضرب الوظيفة الدلالية التي يحققها المنفذ الحامل لوظيفة تداولية هي: وظيفة المحور. ومستويات تمفصل هذه الوظائف المختلفة متنوعة، فهي تمتد من وظيفة واحدة يمكن أن تسند لأكثر من مكون أو موضوع واحد في الحمل نفسه، إلى وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية تحمل مكون البؤرة وفق وظائف ثلاث هي:المستوى التركيبي والمستوى الدلالي والمستوى التداولي. وتمثل جميعها علاقة مقام /سياق-إنجاز التي تتحكم فيها بنية جملة اعتراضية حاملة لوظائف داخلية مرة ووظائف خارجية عنها أخرى، ووظائف في شكلها الخارجي أخرى.

ويتبع الدكتور عزالدين الناجح من تونس أصول المفهوم، باعتباره مصطلحا له تاريخ في الدرس اللغوي منذ القديم. وعولج ضمن مقاربات لسانية متعدّدة ومتجددة. لعل من أهمها الطرح التداولي "Pragmatique". ضمن قسم الضمني من الكلام. ويقابله في الفرنسية Le sous entendu. والضمني كما هو معلوم الشق الثاني من المعنى أي الصريح مثلما يمثل "الخبر شقيق" "الإنشاء" في الدرس البلاغي. فإنّ الضمني يوافق الصّريح في المعنى. وبعد عرض ثري لأهم الأفكار التراثية والمعاصرة حول هذا المصطلح، يفعّله من خلال دراسة لملفوظ إشهاري استنادا إلى التحليل اللساني التداولي للخطابات الإشهارية مركزا على أحد المباحث الهامة في التداولية لى وهو الحجاج كما عند ديكرو وأنسكومبر.

في إطار من التصور لوضع الحجاج بين وسائل المتكلم الأخرى في جعل المتلقي يتقبل آراءه واتجاهاته وانتقاداته وتوجيهاته، تأتي دراسة الباحثة يمينة تابتي لكي تناقش الصفة التواصلية للحجاج في رسائل ابن عباد الرندي، وتنطلق الباحثة من تصور عام يلحظ في وقت واحد ما يمكن أن يساهم به النموذج التواصلي الحجاجي والمسار التواصلي والجهاز الشكلي للتخاطب في استقلال منهجي, ومن تبادل للتأثير والتأثر بين المرسل والمرسل إليه في علاقتهما بالخطاب. وترى الباحثة أن السؤال المبدئي الذي يطرح هنا على المستوى المنهجي ينصب على مدى إمكان قيام وشائج مشتركة بين البلاغة التخاطبية للرسائل والتنظيم الحجاجي في نصوص رسائل -هي أميل إلى جنس الخطبة منها إلى الرسالة - تعمل عمل القاعدة المنهجية في فهمها وتحليلها.

أما الباحثة فتيحة بوسنة فإن دراستها التي تدور حول "انسجام الخطاب في مقامات جلال الدين السيوطي" تعد حلقة من مشروع أكبر تتبع فيه مختلف مقاربات النظرية التداولية التي أدت إلى إعادة توزيع مناطق نفوذ النص والقارئ على السواء، على نحو ما تتعامل معه المفاهيم التداولية الحاملة لمعلومات تشكل مقدمات توظف في العمليات الاستدلالية لتأويل القول، وكيفيات توافقها مع "المعرفة الموسوعية". وتسعى دراستها هنا إلى اكتشاف كيفية انسجام خطاب المقامات، مع الوعي بمركزية مختلف العمليات الاستدلالية التداولية، وصيغها المنطقية، والحدود الفاصلة بين التأويل اللساني والتأويل التداولي.

ويختم ملف هذا العدد بمداخلة للباحث حسين خالفي حول نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة، يتناول فيها البعد التداولي في اللغة الاستعارية، كنظام سيميائي قادر على استيعاب مختلف الأنظمة العلامية الأخرى. والتعبير عنها تعبيرا تداوليا (أو تواصليا)، فلا غرابة في أن ينظر إلى اللغة كاستعارة كبرى في التفكير السيميائي الحديث، ذلك لأن اللغة هي النظام السيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة، فهي علامات مجردة تومئ بدلالتها، فتنصهر في اللغة التي تعبر عنها وتستعير لها.بدءا من كونها كلمة أو

علامة حتى تشكلها كخطاب، ليطرح في النهاية إشكالات تلقي الخطاب الاستعاري في الخطاب الأدبي. ونكون بذلك قد ألمحنا في هذا العدد لأهم المباحث التداولية اليوم.

في المحور الخاص بالترجمات فضل العدد عرض مداخلة في قراءة لواقع الترجمة نظرا لما تحتله من مكانة استثنائية في الفعل المعرفي العربي المعاصر. وقد تجلت ممارستها عند الدكتور يوسف وغليسي من خلال سؤال مركزي شغله على امتداد الثقافتين الأنجلو أمريكية والفرنسية. فسؤال ماهية الإضافة التي أحدثها المترجم الجزائري خميسي بوغرارة، هو أهم ما يمكن – في نظر الباحث – أن يبرر سؤالا موازيا يستفسر عما يمكن أن يجعل من عمل الأستاذ بوغرارة عملا، أنتج، حسب الوضع الحالي للترجمة والحاجة الماسة إليها، وظيفتها الخاصة بها، التي لا تدركها إلا خاصة الخاصة من النخبة النقدية العربية.وتشغل الوظيفة التي سطر لها المترجم جزءا من نسق العولمة النقدية التي تميزها ثقافة "المابعد"، حيث لاحظ الباحث أن قيمة صنيع المترجم يتقاسمها وعي موصول بالحداثة. ومن المهم بالنسبة للقارئ أن يتبين وضعية هذا الوصل وقيمته المعرفية.

إن حدود الإضافة المعرفية في حقل الترجمة هي ما حدده الباحث على الشكل التالي:

1- مسافة زمنية قصيرة فاصلة بين زمن التأليف وزمن الترجمة [1988-2000].

2- إن ترجمة كتاب مادان ساروب الموسوم " دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة " ليست مجرد أنموذج يحتذي؛ إنها كذلك محفز لتجاوز القارئ العربي نوبات البنيوية والحداثة، ومصدر إلهام لإعادة بناء حركة الترجمة العربية وتوحيدها وتنسيق جهودها.

وتأتي ترجمة " محاولات لتحليل الحوارات وتصنيفها وتأسيسها" لجوهانس شقيتالا التي أنجزها الدكتور عمر بلخير سبيلا لعرض مجموعة من القضايا التي تتكشف عنها الحوارات، ومن أهمها قضية العلاقة بين الوسائل الكلامية وشبه اللسانية وإمكانيات

الاستجابة الكلامية للمتلقي كما تجلت لدى صاحب المقل من منظور " توجيه الحوار"، منتهيا بالتحليل إلى نتائج تعدل من المقاربات التداولية السائدة، وتقف كذلك عند أحداث ونشاطات تقنن تبادلات المتكلم المُسندة إلى مجموعة من الأفعال التوجيهية المساهمة في استمرارية الحوار.

وإذا كانت فكرة المشاركة في الحوار قد حددت أبرز ملامح الوسائل الكلامية وشبه الكلامية بجميع أشكالها، فإن وظيفة المستمع في توجيه الحوار- فيما يرى صاحب المقال – هي وظيفة مفتوحة ترفض الانغلاق في حدود نوع واحد من الخطاب، فهي تشد النصوص الحوارية – على شاكلة تنوع وسائل المتكلم في الحوار-إلى أهم الإشارات التي يمكن أن تستوعبها أفعال تساهم في الحفاظ على استمرار الحوار.

وإذا كانت عملية تفحص فعاليات توجيه الحوار، لا تبرز عادة بتشعبياتها داخل أدوار الكلام بالدرجة نفسها على مستوى قصد المتكلم وكيفية استجابة السامع لهذا القصد، فإن البحث عن التوجه الموضوعي للحوار الذي يضبط اتساق الموضوع الهدف، وتحديد اهتمام المتخاطبين الناجم عن هذا الاتساق، يعد مشروع الفعل التوجيهي الموضوعي في جملته، مهما اختلفت طرقه، وتعددت أساليبه. ولا ريب أنه مشروع يتأبى على التحقق دون مساهمات المتكلم الإيجابية في توظيف ما أسماه الباحث بأفعال أولية وأفعال الإجابة.

وتشدنا طريقة في التمييز بين أنواع الحوارات إلى منطقة متاخمة عندما يبحث جوهانس شقيتالا في الأفعال المساعدة على الحفاظ على الحوار. وقد بينت مختلف المقابلاتّ، مركزية الاهتمام بالظروف الاجتماعية التي أسهمت في تفعيلها، وخصوصية أهدافها التبليغية، وأنها تحتل المقام الأول في المعرفة بأصناف الحوارات وأصناف الأفعال الأولى وأفعال الإجابة في علاقتهما بأطراف العملية الحوارية.

أما الأستاذ قطارة مريزق فإن ترجمته "لقاءات محمد ديب" تعد حلقة من مشروع يتبع فيه ملامح طفولة هذا الأديب الكبير، وهي ملامح حفلت بالنزعة الإنسانية والرغبة في معرفة الآخر، وأكدت على عمق المزاوجة بين مختلف

عناصر الانتماء الاجتماعي والنفسي والثقافي وبين طرق اكتشاف الوعي الوطني بتلك التغيرات الكيفية التي انتابت طفولة الكاتب لحظة اكتشافه في المدرسة المفاهيم الثلاثة الصائغة لهويته الجزائرية وهي: لون البشرة، واللغة، والانتماء العرقي، مبرزا في أثناء ذلك ملامح بداية السؤال المستقبلي عن مصير هذا الطفل، وأنه أحق ما يسأل عنه بعد أن رأت عيونه ما لا يمكن أن يصدق أثناء الحرب العالمية: تلك الأرتال من الفلاحين الذين كانوا يتهاطلون على شوارع المدينة النظيفة ويموتون بها.

وختم الملف بترجمة قام بها الباحث عزيز نعمان لنص المحاضرة التي ألقاها رولون بارت في إيطاليا لما تحمله هذه المحاضرة من أفكار هامة حول السيميولوجيا عامة والسيميولجيا البارتية على وجه الخصوص، كما تلخص لنا الخطوط العريضة لفكر هذا الناقد والمنظر العابر للتخصصات.

أخيرا وفي قسم المراجعات كانت إطلالة الأستاذة راوية يحياوي لتطوف بنا في المجال الأكاديمي من خلال مذكرات الماجستير المنجزة في جامعة مولود معمري-تيزي وزو- حيث أبدت الباحثة إعجابها المتميز بمثل هذه

المذكرات ومستوى تحليلها الذي يمارسه باحثون من هذه الطبقة في ميدان الشعرية. لأنها مذكرات تشرع أبواب طرق اشتغال الخطاب الشعري على مقام طرق تشكله البنيوي ومحمولاته المعرفية والفكرية والاجتماعية. وبعد تأكيدها بأن قواعد المنهج المعتمد على مستوى هذه الرسائل تنسجم في معظمها مع نقد اللغة الشعرية، كما تنسجم مع نقد الواقع، مما يجعل افتراض مساهمة هذه المذكرات الإيجابية في إثراء طرق قراءة الشعر، يتشكل من مقاربات – على حد تعبير الباحثة-تتشضى من مختلف أنحاء النص الداخلية والخارجية، وليس من قراءة تمنح نفسها بالمجان لقارئ كسول.

وختم العدد بعرض مفصل لسيرة الروائي عبد الرحمن منيف الذاتية والأدبية من إعداد الأستاذة نورة بعيو.

رئيس التحرير: د. بوجمعة شتوان

نحو بديل تأويلي لنقد الشعر

آمنه بلعلى
جامعة -تيزي وزو-

مقدمة:

هل يمكن للتأويل أن يكون بديلا للنقد ونهاية له، وتجاوزا للمناهج التي سادت من بداية القرن العشرين، وهل يمكن أن يعاد من خلاله بناء العلاقة بين النص والقارئ فنرجع إلى نقطة البداية (الذات) التي تمنحنا إمكانية التساؤل حول ما أفرزه النقد الغربي من علم ومناهج، وما بلورته الحداثة الغربية من مفاهيم وتصورات أوصلت الإبداع والنقد إلى حالة شبه عدمية صبغت الوعي الغربي برؤيات مختلفة من وضعية وتجريبية ونفسية، نزعات تداخلت وتجاذبت وتباعدت فتقاسمت شلو النقد والأدب وتحوّل الشعر إلى وسيط لتجسيدها،وهل يمكن للتأويل أن يعيد الاعتبار إلى الشعر بصفته تجربة حيّة في الشعور، في عالم أشبه بقصدية هوسيرل Husserl الذي يؤكد "الإحالة المتبادلة بين الذات والموضوع، بين صورة الشعور ومضمونه (...) من أجل رفع العالم من مستوى المادة إلى مستوى الشعور، وإنزال الذات من مستوى القوالب الفارغة إلى عالم الحياة والتحول من السكون إلى الحركة ومن السلب إلى الإيجاب ومن الاستقبال إلى الإرسال ومن الأخذ إلى العطاء"[1] فيتكون إحساس داخلي بالشعر، والعودة إلى الشعر ذاته ويكون هو الهدف والغاية لا المنهج، الذي أغرق الشعر في صورية البنيوي ووضعية الاجتماعي وبراثن السيكوفيزيقا، دون أن يكون هناك تفاعل شعاع الداخل والخارج، ليس برد أحدهما إلى الآخر مثلما عكفت عليه النظريات والمناهج المختلفة في دراسة الشعر ولكن بإدراك العلاقة بينهما فيحل الإحساس بالشعر بدل نقده ويكتشف باعتباره تجربة حية في الشعور لا موضوعا خارجه.

هذه تساؤلات عنّت لي وأنا أسترجع مسيرة النقد العربي المعاصر الذي تنازعت مناهجه المختلفة الشعر، وكانت تتغير وتتناقض أحيانا، لكن نسغا ظل قائما وثابتا في عمق هذا الاختلاف يؤكّد على ضرورة اعتبار الشعر نسقا معقّدا وتجربة لا يستطيع أن

يحاط بها إلا بوساطة فعالية في مستوى هذا التعقد هي **فعالية فقه الإحساس** وفقه آليات فعالية الإحساس هذه عندما تتشعب وتتكاثر بواسطة اللغة ويكون **التأويل** من صميم بنية الشعر القائمة أيضا على التشعب والتكوثر والاتساع.

إن هذه الفعالية، وهي جوهر التأويل، جعلت النقد وفي حالاته العلمية الصارمة لا يركن إلى الثبات، حتى إن أوعزنا التغيّر ظاهريا إلى تطوّر المعارف والعلوم والذي سمّي بمرحلة **الحداثة و**إلى تغيّر عجزوا عن تسميته فوصف **بما بعد الحداثة**، ولذلك سنقف في هذه الورقة على مسار التأويل من الإقصاء إلى المطالبة به، من خلال أهم الممارسات النقدية المعاصرة للشعر العربي وما ادّعاه أصحابها من نزوع إلى العلمية والمنهجية والتوسل بطرائق الغرب معتقدين بهذا التقليد أنهم يتجاوزون التقليد إلى التجديد والتحديث، دون أن يتفطّنوا إلى ما في هذا النهج من مخاطر النظرة التّجزيئية والتفاضلية، والتي جرّت النقاد إلى ضرب من التعارض بين التصورات النظرية وبين التطبيق، وإلى التناقض الحاصل عن استعمال آليات مسيّسة فرضتها إيديولوجية الحداثة في الفكر والأدب.

شغل الشعر النقاد منذ القدم، وتعاملوا معه بوسائل مختلفة غلب عليها الاشتغال بمضامين الشعر دون إهمال الآليات التي تنشئ الشعر وتبلّغ بها تلك المضامين، فكان الهدف الأساس هو محاصرة المعنى ولذلك ربطوه بسياقاته المختلفة اعتقادا منهم أن الشعر في الوقت الذي يتجلى في نص يكون قد ترك وراءه سياقه، لذلك كان هم دارسي الشعر هو إعادة بناء السياق، فطلبوه في بيئة الشاعر وفي مناسبة قوله، وأحيانا التمسوه في السياق اللغوي والتاريخي للألفاظ التي يتألف منها الخطاب، ولم يكن النص الديني بمعزل عن محاولة بناء السياق هذه، لذلك وجدنا مفسري القرآن يشتغلون بأسباب النزول فيفترضون في مفسر القرآن ومؤوله أن يكون ملمّا بمجمل علوم العربية.

وفي العصر الحديث تأثر العرب في البداية بما توصل إليه الغرب من طرائق في تحليل الشعر، انضوت تحت ما سمي بالمناهج السياقية من تاريخية واجتماعية ونفسية وما لحقها من أحكام تسمها بالذاتية والانطباعية وتقرنها بالتأويل لأنها قراءات تتجه إلى المؤلف أو المجتمع أو كلّ ما هو خارج عن السياق النصي دون اهتمام

بالظاهرة في ذاتها، لذلك وجد النقد في اللّسانيات مشروعية الرجوع بالنقد إلى الظاهرة الشعرية ذاتها فطوّرت مناهج لتحليل النص الشعري على غرار المنهج اللّغوي، وتبنّى النقد مفاهيم اللسانيات واصطلاحاتها، ولعل أهمها البنيوية التي طوّرت"نموذجا للتحليل يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام العام أو النسق الأكبر"[2] وكان العرب قبل ذلك قد استقبلوا مفاهيم الحداثة الشعرية منذ ظهور الشعر الحر وتأسيس مجلة شعر.

ولم تكن الحداثة الشعرية تعبيرا عن تحول في الكتابة فحسب، بل لقد انعكست تلك المطالب على دراسة الشعر، فراح النقاد ومنذ حركة مجلة شعر يحاولون تجاوز المنظور الوضعي الذي لصق بالشعر والأدب عامة، حيث كان ينظر إلى النص الأدبي من خارجه وكان المعنى يدرك قبليا. ولقد أعطت الحداثة النقد برؤية جديدة تدرك بوساطتها الخصائص النوعية للشعر والكشف عن جوهر تشكيل النص الشعري، ولا أحد ينكر جهود أصحاب الحداثة والنقد الجديد في إرساء أساليب هذه الممارسة التي وإن كانت سهلة في دعاواها النظرية لكنّها تعقدت وتشابكت بحكم الزخم المعرفي الهائل الذي جاءت به الحداثة الغربية التي لم يجد العرب بدا سوى استيرادها والعمل على نشرها ولذلك اعتبرت الحداثة الشعرية خلفية ضرورية لأي حديث عن النقد كلما أثيرت قضية النقد العربي المعاصر.

لقد كان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى في تحويل الاهتمام من الشاعر والمجتمع والتاريخ إلى الشعر ولذلك سوف نجد دعاوى مثل مفهوم الشعر باعتباره رؤيا تارة وكشفا وخرقا وتجاوزا وكلها ستصبح آليات لدراسة الشعر، وتمكن النقاد من تحويل هذه المفاهيم إلى إجراءات بفضل ما وجدوا في حركة النقد البنيوي الغربي من تشابه في الدعاوى إلى حد أنه أصبح ومازال يعتقد بالصلة القوية بين البنيوية وحركة الحداثة وكأنهما من نبع واحد أو أن البنيوية هي الوليد الطبيعي لحركة الحداثة. غير أنّ الذي لا يجب إنكاره أن الحداثة ضمنت حركة الاختزال الإجرائي في الممارسات التطبيقية حول الشعر والتي جسّدت الشغف الشديد في القبض على ملامح التجديد وأساليب التحديث وذلك باختزال واحتواء ما يمكن احتواؤه من طرائق في نقد

الشعر كانت تتحول بطريقة سريعة في الغرب لتترك مسافة زمنية معتبرة لقد كانت تولد فيه عندنا في الوقت الذي يأفل نجمها عند الغرب، وهذا ما يفسّر غياب مراحل حقيقية في النقد العربي، فلقد وجد النقد في الحداثة مبرّرا لممارسة التطور المنهجي عند الغرب دفعة واحدة، واختزل في مفاهيم مثل التجاوز، والثورة والتمرد على التقليد، وكان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى من خلال تحويل مفهوم الشعر ذاته من حيث وظيفته ورسالته وأدواته لنبذ التعريفات السابقة له، ليضفي هذا التحويل طابعا جديدا يركّز بالدرجة الأولى على الخصائص البنيوية للخطاب الشعري، وإعادة صياغة العناصر التقليدية مثل الشاعر والمعنى الشعري في إطار المفهوم الأساس الإجرائي للحداثة وهو مفهوم التحول والتغيير ومن ثمة نقف عند أولى ممارسات إبعاد التأويل الذي اختصرت فيه الطريقة التقليدية في نقد الشعر حين عوّضت بالنقد الجديد أو النقد البنيوي.

1-إقصاء التأويل:

نقف في الدراسات النقدية البنيوية عند أساليب معينة لإبعاد التأويل وذلك من خلال إقصاء ما التبس به كالسياق، والمؤلف، أو ما يسمى بالخارج ولقد تمّ لأصحابها ذلك باستدعاء مقولات كرّروها في نقدهم مثل مقولة الداخل، والبحث عن النسق داخل البنية وكان الاهتمام بلغة الشعر ودراستها دافعا للنزوع نحو العلمية بحجة التخلّص من آثار الانطباعية والإسقاط، وهاجس البحث عن المعنى الواحد monosémie الذي كان هدف الدراسات السياقية والنقد العربي بكامله فشكّك في مسيرته، وطرحت نفس الإشكاليات التي أثارها النقد الغربي (الجديد والبنيوي) ولم يكن التشكيك ناتجا عن إدراك فعلي لإشكالية النقد العربي بقدر ما كان استجابة لأطروحات الحداثة وما تدعو إليه من إجراءات العلمنة، فراح النقاد البنيويين يحاولون إثبات سلطة النّص والدعوة إلى النسق المغلق، وإهمال السياق والمؤلف وكل ما يفترض المعنى مسبقا وأصبح النّص باعتقادهم"يتضمن معناه في داخله، وهذا يعود إلى نظرتهم إلى النص على أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها، أي أنّ شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية

حاملة للدلالة ومنتجة لها والشكل هنا لا يلغي المعنى، بل يعمل عل إفقاره وإبعاده وجعله رهينا كما يقول بارت."[3]

تنطلق خالدة سعيد في كتابها **حركية الإبداع** من مفهوم التحول الذي يشكل إحدى خصائص البنية وفي الوقت نفسه مطمحا أساسيا من مطامح الحداثة، ولذلك فالحركية في العنوان تتضمن نسق التحولات الذي لا يرتد إلى خارج، ولكن يمكن التعرّف على البنية لأنها مستقلة بذاتها، كما يمكن أن تدرك في علاقات عناصرها فيما بينها، ولذلك تركز خالدة سعيد على بنية النص، وتبحث في نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص لكنّها تؤكّد في الوقت نفسه على الجانب غير المباشر، أو علاقات الغياب، ومن خلال مفاهيم التجاوز والتخطي والخرق والتغير التي كانت ديدن خطاب الحداثة عند أدونيس، تقر بأن النص الحديث الذي يجسّد هذه المواصفات يفترض كذلك قارئا حديثا لأن عملية القراءة" ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي ديناميكية ..وكل قراءة لاحقة هي إضاءة للقراءات السابقة" [4].

إننا نرى أن مفاهيم الحداثة ذاتها، سوف تفرض على الناقد البنيوي أن لا يكون وفيا لمطالب البنيوية الصورية، لأن الإقرار بالإضافة في القراءة هو إقرار بتعددية القراءة، ومن ثم بمفهوم جديد للنص هو ما عبر عنه فيما بعد بالنص القابل للقراءات المتعددة أي النص المفتوح وضرورة اعتماد التأويل الذي لم يصرح به ولكن يمكننا إدراكه من خلال الحديث عن احتمالية النص، والخروج إلى القارئ باعتباره عنصرا مهما في العملية الإبداعية لأنه جزء لا ينفصل عن النص، والقراءة الجديدة ترتبط بالكتابة الجديدة التي يمارسها القارئ ما دامت القصيدة إمكانا وخميرة لا تكتمل بغير القارئ، إنها تفاعل مغلق، وطموحها أن تحيا بالقارئ الذي يخلق هذا النص من جديد بأن يملأه بأبعاده وشخصه[5]، فتغدو القراءة احتمالا وتأويلا متعددا.

يبدو التأويل مضمنا فيما كانت تهدف إليه خالدة سعيد من حديثها عن البنيات الخفية والكشف عنها من قبل قارئ جديد ما دامت المشكلة بالنسبة إليها هي كيف تكتشف العلاقات الخفية، وهي إشارة ضمنية إلى ممارسة التأويل بطريقة صرف الجلي إلى الخفي من النص. غير أن إصرارها على دراسة النص من الداخل، جعلها تركز على العنصر الإيقاعي اعتقادا منها، وككل الذين نهجوا هذا النهج مثل كمال أبو ديب

ويمنى العيد، أن الإيقاع من أهم الظواهر دلالة على الالتزام بالداخل، ووسيلة لإبعاد التأويل حتى وهي تنتقل من المستوى المباشر إلى المستوى غير المباشر وترى أن القصيدة الحديثة قصيدة تخطي وتجاوز للمفاهيم الجمالية السابقة مما يفترض قراءة جديدة، ولذلك ركزت في دراستها لقصيدة هذا هو اسمي لأدونيس على "العلاقات الداخلية لدلالة الشوق والتجاذب في النص الشعري والاهتمام بالصورة والرؤيا"[6] الأمر الذي يبعدها عن الدراسة الشكلية ويقربها من الدراسة السياقية، فتبنت مفاهيم النقد الماركسي مثل البنية التحتية والفوقية مما يفترض من القارئ الذي ينحو هذا المنحى أن يدرك القيم المجردة التي تقف وراء توليد البنية السطحية، ولذلك بدا همها هو الكشف عن البنيات الخفية، حيث تقول أن "المشكلة بالنسبة إلي في القراءة النقدية هي كيف أكتشف العلاقات الخفية وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى، فأجعل النص يشف عن الهمهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المعاصرة"[7] لأنه لا يمكن حصر النص الشعري في مستواه الأول، أو التماس هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني، أو يتم المرور بالمستوى الثاني مرورا تأويليا أو جاهلا، فإذا كان المستوى غير المباشر هو المطلوب فهذا يعني أنها تفكك عناصر البنية وترصد علائقها البنيوية للعبور إلى الدلالة من أجل وصفها وتفسيرها، وهو مستوى تأويلي تعتقد الناقدة إبعاده لكنها في حقيقة الأمر تعتمده لإبراز الخفي من البنية الغوية، ولعل هذا الخفي الذي اتخذ عندها مفهوم البنية التحتية، وعند يمنى العيد مفهوم رؤية الخارج في الداخل هو ما جعل هؤلاء النقاد لا يكتفون بالمنهج البنيوي الصوري الذي "لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة المزدوجة، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصرا في بنية، فإنه، أي المنهج البنيوي، يتحدد كمنهج ويقتصر على دراسة العنصر كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج"[8].

إن ما يلاحظ على هؤلاء البنيويين أنهم لجأوا إلى البنيوية لتجاوز مظاهر الانطباعية والذاتية المسقطة من فوق وكانوا بذلك قد مارسوا شيئا من التأويل في ما هم يعتقدون إبعاده، لأن عملية صرف الداخل إلى الخارج هي من صميم عملية التأويل ذاتها، وهي طريقة وصفها عبد العزيز حمّودة بعملية" إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بهم تقوم على أساس دراسة العلامة باعتبارها مستقلة، باعتبارها

داخل وباعتبارها خارج غير منفصلة عن الواقع المادي الذي أفرزها...بالرغم من أن البنيوية في جوهرها تركز على الداخل، على دراسة البنى الصغيرة التي تكوّن النص من داخل النص ذاته، في علاقاتها بعضها ببعض على أساس أن العلامة اللغوية ليست رمزا لشيء خارجي، بل إنها تسبق الشيء الخارجي في حقيقة الأمر، ومن ثم يجب دراستها في عزلة عن دلالتها المادية خارج النص"[9] ولذلك تؤكد يمنى العيد على رفض إسقاط المرجع وترغب في كشفه وفي حضوره في بنية النص الأدبية وتمهد لهذه المعرفة بالكشف عن العلاقة بين النص ومرجعه، وسلك طريق اللغة التي هي الأدب[10].

وربما هذا التوليف الذي يراه عبد العزيز حمودة تناقضا، يعكس سياسة حرق المراحل واختزال ما لحق الغرب من تطور سريع في المناهج،كما يعد إرهاصا لمفهوم التأويل كما تطرحه نظرية التلقي، وتجاوز خطأ القراءة السياقية في تغييبها النص وقصور القراءة الصورية بإلغاء المرجع، على الرغم من أن البنيوية نفسها جاءت لتضع حدّا للتأويل. ولعله المنحى نفسه الذي اعتمده كمال أبو ديب، حين يعلن أنه يتخذ من البنيوية منهجا للكشف عن النسق والعلاقات، والمنحى الرمزي واللاّشعوري للبنية، وعملية اكتناه العلاقات بين الرؤيا والبنية كما في كتابه الرؤى المقنّعة، وجدلية الخفاء والتجلّي ويؤكد في مقامات عديدة أنه يحاول "بلورة نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها والبنية اللغوية التي تتجلي عبرها هذه الرؤيا"[11].

لقد اتضح لهؤلاء أن الإصرار على الداخل والانغلاق، سوف يبعدهم عن هاجس البحث عن المعنى الذي كان موضوع التأويل منذ القدم، ولكن ما حدث أن التأويل الذي كان آلية من أجل السياق، أصبح عندهم من أجل النسق(البنية) ولذلك سوف نجد أن المفهوم المتكرّر للشعر عند حركة الحداثة من أنه "رؤيا" سوف يؤدي بكمال أبوديب إلى التركيز على العلاقة بينها وبين البنية التي تتميّز بالتعقّد والتشابك والتنوّع في الشعر مما يقتضي تحديد المكونات البنيوية، أو بتعبير كلود ليفي ستراوس "اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال لا متغيرة"[12] لذلك يلجأ إلى الاستفادة من منهج ستراوس في دراسته للأسطورة وتحديده مفهوم البنية ذاته من أنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحوّل يعرض للواحد منها أن يحدث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى،

..فوراء الظواهر المختلفة، يكمن شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية، لذلك ينبغي تبسيط تلك الظواهر من خلال إدراك العلاقات الثابتة.. ومعنى هذا أن المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث في العلوم الإنسانية إنما هو التصدي لأكثر الظواهر البشرية تعقدا واضطرابا من أجل الكشف عن نظام يكمن فيما وراء تلك الفوضى وبالتالي من أجل الوصول إلى البنية التي تتحكم في صميم العلاقات الباطنية للأشياء، ولكن المهم في نظر ليفي ستروس، هو أننا لا ندرك البنية إدراكا تجريبيا على مستوى العلاقات الظاهرة السطحية المباشرة القائمة في الأشياء، بل نحن ننشئها إنشاء بفضل النماذج التي نعمد عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث التغيرات التي تسمح لنا بإدراك البنية"[13] وهذا يعكس أن خلفية ومسوغات تطبيق البنيوية عند العرب في نقد الشعر يعود إلى حركة الحداثة التي سوّغت بدورها خلفيات إيديولوجية لمن تبنوها، والتي أثارت قضية علاقة العربي بتراثه، بنفسه، بالمكان وبالآخر(لنتذكر الحزب القومي السوري، القومية العربية، حركات التحرر، القضية الفلسطينية الخ..) فحركة الحداثة حوّلت الحديث إلى سلطة النص تبعا لمفهوم العلاقة الذي أثارته هذه الخلفيات الإيديولوجية كبديل للمرجع الذي لم يتحقق في الواقع.

2-تجلّي التأويل: إن إشكالية المرجع هذه سوف تعيدها البنيوية نفسها وفي اتجاهها التكويني وبقوة، وتكون إعلانا عن عدم القدرة على محاصرة النسق أو الاكتفاء بالنص باعتباره بنية مغلقة، ولذلك تبنت يمنى العيد ومحمد بنيس وغيرهم من أصحاب البنيوية التكوينية آلية التوليف للمرور من النص إلى الواقع عبر التأويل ولكن من خلال وسائط كعدم إهمال دور القارئ والحديث عن القراءات المتعددة معتقدين أنهم كانوا يسدون نقصا وقعت فيه البنيوية الشكلية، ولكنهم لم يكونوا يدركون أن مفاهيم الحداثة نفسها كانت تحمل بذور نقض الأفكار التي تدعو إليها، وذلك من خلال حديثها عن البنى الخفية، والنسق الثنائي، ولذلك رأيناهم في الوقت الذي كانوا يطبقون فيه المنهج البنيوي، كانوا يصوغون إعادة قراءة هذا المنهج والفكر الإنساني"[14] وهكذا، إذا كانت وظيفة المقاربة البنيوية تكمن في رصد تحولات البنى فقد لاحظنا التحول السريع في توجهات النقاد البنيويين، ونرى إبدالات محمد بنيس الذي يتبنى رأسمال تصورات الشعرية العربية والغربية معا من منطلق اختبار الحداثة ويكتب "**الشعر العربي الحديث**"

من وحي ذلك التجاوز القراءات السائدة التي يتمنّع عليها الشعر العربي الحديث ومن هذا التصور يسعى إلى بناء **شعرية عربية مفتوحة**" منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور،في التعريف والتصوّر والمفهوم"[15] كما نرى كمال أبوديب ينطلق في كتابه "**في الشعرية**" من نظرة تأويلية ليؤسس عليها قوانين الشعرية، فيتجاوز حديثه عن البنى المتعددة والمضمون الشعري لينطلق من نصوص اقتنع بجماليتها وشعريتها ثم ذهب يبرّر تلك القناعة في صورة البحث عن منشأ الشعرية التي يراها خصيصة نصية وليست ميتافيزيقية ثم اعتبارها وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر التي تتأسس على الرفض **على مستوى الرؤية** والتجاوز والتخطي **على مستوى الشكل** لذلك قال إنها نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته[16] وهذا يعني أن الشعرية غامضة إلى حد أنها ما تزال مسألة إحساس وحدس والحدس والإحساس لا يصلح له إلاّ التأويل الذي مارسه أبوديب في هذا الكتاب. ولا يبتعد عما كان يراه من خلال حديثه عن وظيفة المنهج البنيوي التي تكمن في اكتناه بنى أكثر شمولية وخفاء من بنية نص صغرى يمكن إعادتها إلى بنيتها الأساسية بشقّها السطحي والعميق، وهذا يعني أن الآلية التي تمكّن من صرف السطحي إلى العميق لا بد أن تكون آلية التأويل، وإن السياق (الخارج) الذي رفض في البداية لأنه كان عنوان الدراسات السياقية، أصبح وسيلة للخروج من النقص الذي يسم المنهج البنيوي المحايث لعزله البنية النصية عن البنية الاجتماعية وإدراك مواطن الشعرية وأحيانا تأويل التركيز على شعرية الخطاب البصري الذي يتجاوز العلامة اللسانية إلى العلامات الخارجية كالبياض وعلامات الترقيم والصور المصاحبة وتوزيع الأسطر ولقد وجدت هذه المقاربة "في هذا التوجه مجالا خصبا للتأويل، وإنتاج الدلالة، حيث نلفي شاربل داغر يقدم مقاربة تأويلية جديرة بالتأمل لبصرية الخطاب الشعري"[17] وسوف يكون التأويل الآلية الوحيدة التي تمكّن من إقامة العلاقة الجدلية بين هاتين البنيتين فالمعنى بناء متعدد وهو ناتج "عن تلك الشبكة المعقدة من التفاعلات بين العلامات التي تشكل في النهاية نسقا معينا. وخفاء المعنى في النص الشعري لا يمكن طلبه في الظاهر أو

العلاقات الحضورية، بل ضمن علاقات الشبكات اللغوية والصور الشعرية[18]. والحق أن مفاهيم الحداثة الشعرية التي كانت تصاغ نظريا وتتلاحق بطريقة تعكس عملية نهم أصبحت كالعدوى عند هؤلاء النقاد، حيث لم يجدوا مجالا للتأني في تبني المفاهيم، فحولوها إلى إجراءات على الرغم من غموضها، ولقد كان التّبعثر الذي نلحظه في نقد الشعر استجابة لحاجة العرب لجعل الحداثة عالما مألوفا تماما كرد الفعل الذي يقام عند ظهور دين جديد، كما أن طبيعة الشعر ذاته يكون قد أسهم هو الآخر في عدم انقياده للصرامة المنهجية والعلمية، على الرغم من أن الإجراءات الشكلية التي كان يعتمدها النقاد، كانت تستجيب لطروحات شكلية لمفهوم الإبداع الشعري الجديد، غير أن النصوص الشعرية القديمة لم يستجب منطقها في الإبداع لهذه الطروحات فكان النقاد يدخلون إليه بها ويخرجون مخرجا مختلفا وجدوا له مبررا في مفهوم القراءة المتعددة واللانهائية والمتواطئة وكلها ستسمح باستدعاء التأويل وجدوا له مبررا في اعتمادهم مفاهيم الشعرية التي كانت تتراوح بين القوانين التي تكشف عن بنية النصوص إلى الأساليب التشكيلية التي يؤسس بفضلها النص الشعري، إلى كونها أثرا من آثار المعنى الذي يتكفل المتلقي بالبحث عن مؤشّراته الأسلوبية، إلى اعتبارها طريقة في تأويل النصوص، لذلك نجد النقاد العرب يقفزون من البنيوي إلى الشعري إلى الموضوعاتي، وكانوا يتعاملون مع هذه الموضوعات كما يتلقفونها لذلك وسم الخطاب النقدي الحداثي بالتلفيق والتناقض أحيانا بين النظري والتطبيقي وهذا يعكس كما يرى علي حرب نموذج الحداثي الذي يتعامل مع الأفكار التي يتبناها كشعارات ينبغي الترويج لها " فهو يقدم في تعامله مع النصوص والخطابات مثالا كيف أنه لم يفد من الفتوحات المعرفية التي تحققت مع إخضاع المنطوقات والوقائع الخطابية إلى الدرس والتحليل، ولذلك ظل يقرأ النص كما يقدم نفسه أو بوصفه خطابا يتساوى مع ما يقوله أو مفهوما يتواطأ مع مرجعه، ولم يأخذ بعين الاعتبار ما انكشف مع علم الخطاب أو نقد النص، أي كيف أن التشكيل الخطابي هو فضاء من المجازات والإحالات أو نظام من القواعد والإجراءات"[19]. وهكذا نجده يتعامل مع مقولات مثل موت المؤلف، والنص المغلق، والداخل بحرفيتها، في حين أنها تعبر عن تحول صورة ودور الناقد وضرورة ابتكار صيغة جديدة للتعامل مع النصوص، باعتبارها تخلق آلياتها في تحليل نسقها وإبراز

علاقتها بتاريخها، وبالعالم من حولها وآلياتها تلك تكمن في طريقة شكلها من أنها عملية تأويل للأشياء، ولذلك وجدناهم ينجذبون إلى التأويل فيما هم يعتقدون أنهم يبتعدون عنه حتى وإن لم يتم ذلك ضمن إدراك موجّه للتأويل باعتباره منهجا بل من خلال إدراك دور القارئ في فك الغموض والرموز التي كانت من أبرز خصائص النص الشعري الحديث ومطالب الحداثة الشعرية، فحملت بداخلها إمكانية الدخول إلى مناطق أخرى غير كامنة في النص، تتمثل عند البعض في علاقات الغياب التي هي علاقات ترميز، كما تتمثل في تعدد المعاني للنصوص الأدبية التي اعتقد صلاح فضل أن هدف التحليل البنيوي هو اكتشافها لأن الآثار الأدبية" في جوهرها رمزية لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعاني"[20] في إطار حديثه عن بارت الذي كانت مفاهيمه حول النص ولذته ودور القارئ من أكثر المفاهيم التي وجدت استجابة لدى النقاد ردا على التصور السابق للنص المغلق الذي لم يصمد كثيرا، لأن هاجس المعنى ظلّ مسيطرا على اهتمام أصحاب هذا التصور، حيث يصر ليفي ستراوس ذاته على أنه "لا بد أن يمسّ مباشرة موضوع المعنى"[21]. ومن ثم لم تثبت الطرق التي درست الشعر عند الحداثيين إلا عندما وضع القارئ في الاعتبار واعتمد في عملية إدراك الموضوع الجمالي. "فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد، إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث رد فعل وعلى اقتراح التأويل"[22] وكان للأسلوبية والبنيوية الشعرية دور في جعل البنيويين والحداثيين بعامة يدركون غموض الظاهرة الأدبية ذاتها، ودور القارئ في تلمس مواطن الغموض وما تتحمله من تأويل، غير أن أكبر أثر جاء من آثار جمالية التلقي، وأعادت الاعتبار إلى المعنى الذي أرجأته البنيوية وانطلقت في مقاربتها له "منطلقا آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، وبذلك يعد المحمول اللساني مؤشرا واحدا من مؤشرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي" [23].

لم يستطع الحداثيون العرب باختلاف توجهاتهم أن يواكبوا الزخم المنهجي والمعرفي الذي حدث عند الغرب، ويدل على ذلك ارتباك النقاد في تصنيف أنفسهم

وتسمية مناهجهم واختيار آلياتهم، غير أن ما في هذا الزخم من إيجابية أنها عمدت إلى تحرير المعنى وتحرير التأويل معه، فبعدما كان لصيقا بالمعنى وكان ينظر إليه مجرد وسيلة لإعادة شيء إلى شيء، أصبح طريقة لإنتاج المعنى ومحور اللذة ورواقها بعد ما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنيويين[24]، وهذا يعني أن المعنى أصبح يتألف من التأويلات المختلفة، والتأويل وحده هو المسؤول على ملء بطاقة المعنى المفتوحة على كل الإضافات في كل الأزمنة.وهنا نصبح أمام فعالية قائمة على التكوثر والتشعّب بمفهوم طه عبد الرحمان للتكوثر العقلي، ويصبح التأويل بعد ذلك آلية من فعالية العقل الذي هو بدوره في تكوثر مستمر. ويمكن تلمس ذلك من خلال ما لحق البنيوية من ردود الأفعال وبخاصة فيما يتعلق بتصوّرها للظاهرة الأدبية ومحاولة علمنتها التي اندرجت بدورها في إطار معرفي أوسع تجلّى من خلال محاولة إقصاء الذات من قبل الفلسفة الوضعية، غير أنها لم تستطع إلغاء دورها في تأويل الموضوع الجمالي حتى عند أصحاب الدراسة المحايثة من البنيوييّن أنفسهم، فقد اعتنت البنيوية " بالوضعية التي يكون القارئ بها قادرا على فك شفرة النص ووضع مجموعة من المعايير التي تمكن من الكشف عن النظام اللساني للنص، فهي إذن عملية متممة للافتراض الأساسي الذي كان يوجّه البنيوية، أما الاتجاه السيميولوجي فكان أصحابه يعتقدون أن العلامة تنطوي على شرط أساس من شروط وجودها، وهو تأويل العلامة نفسها، إلا أن التأويل في الاتجاهين الآنفين هو عملية كشف عما تضمره العلامة أو البنية من مضمون إشاري، أو عن نظام عقلي لا واع تتضمنه تلك العلامات أو الأبنية."[25]

إن هذا المنحى الذي يختزل عملية التأويل في مجرد كشف عن المعنى، ينبئ عن عدم الصمود أمام إبعاد التأويل، حيث نلفيه مطلبا من خلال الدعوة إلى رفض المناهج المؤسساتية التي تتحول إلى دوغمائية نقدية تجعل النقد رهين نظرية أو فكر خاص بآليات أو إجراءات جاهزة تهدف إلى الإجابة عن أسئلة معينة، ولكن على الرغم من هذا الإحساس برفض التقعيد في تحليل النص الشعري، والذي تجلى خاصة من خلال البحث عن شعرية النصوص وتفسير الانزياحات الموجودة في القصيدة إلا أنها لم ترق إلى مستوى صياغة سؤال العلاقة الحميمة بين الشعر والنقد الذي هو سؤال التأويل فيما هو

سؤال الناقذ المخالف للمعروف والجاهز ذي البعد الاستكشافي الذي لا يقف عند قيمة معيّنة – حتى إن كانت القيمة الجمالية للنص الشعري ذاته- بل عند الخبرة الجمالية التي يشكل التأويل أفقها، وهذا ما افتقدته الجهود النقدية الحديثة، حيث إن جميع أشكال النقد الأدبي بما فيها النقد التاريخي والشكلاني والبنائي والأسلوبي والسيميوطيقي بقيت بعيدة عن المجال الهرميونيطيقي، لأنها كانت تدعي الموضوعية أو تتساءل عن فعالية الخطاب الأدبي وقيمته الجمالية، في حين كان ينبغي النظر إلى ذلك كله كمقدمات لأي تأويل ممكن كما يرى ذلك ياوس[26]. ولقد أدرك أدونيس هذا الأمر مبكرا من خلال كتابه الثابت والمتحول الذي ينمّ عن نظرة تأويلية للنقد والإبداع صاغ من خلالها سؤال التأويل واستراتيجيته التي تقوم على تجاوز السائد لأنه سؤال الذات المعرفي وسؤال زمن الإبداع الذي تكتب فيه القصيدة بالقدر الذي هو سؤال الزمن الذي تنقد فيه، ولذلك ظل أدونيس مؤوّلا متميزا، ولم يتفطن النقاد العرب إلى هذه الطاقة إلا بعد تصاعد موجة الهرمنيوطيقا في الغرب والأثر الذي تركته نظرية التلقي وحركة ما بعد الحداثة في توجيه النقد حتى لأنه يمكننا أن نقول إن التأويل يشكل أهم إفرازات ما بعد الحداثة الذي يعلن ليس عن موت الناقد على غرار موت المؤلف، وإنما يعلن عن نهاية صورة ودور ومكانة معينة ميّزت الناقد العربي في علاقته بالشعر خاصة، وإمكانية تبلور صورة جديدة لممارسة الخبرة الجمالية؛ أي يكون النص موضوعا للإدراك الجمالي، وليس" مجرد أداة لإثارة خيالات أو مشاعر أو انفعالات ذاتية سواء فهمنا الذات هنا على أنها الذات المدركة أو الذات التجريبية للفنان، فمثل هذا التصور النفساني هو ما ترفضه، بل تدحضه الأستطيقا الفينومينولوجية"[27]. التي وإن اختلفت إتجاهاتها وتشعبت منذ هوسيرل الذي توصل من خلال تصوراته النظرية -على الرغم من منطقيتها- إلى مفهوم الموضوع القصدي الذي يظهر من خلال الإدراك الجمالي للوعي في لقائه المباشر بالموضوع الجمالي، فيحدث نوع من التركيز على الظاهرة ووضع الخبرات الأخرى بين قوسين من أجل اكتشافه على نحو مغاير، فاستثمر الذين جاؤوا بعده هذا التصور وجعلوا له طابعا تأويليا، حيث أكدوا على إمكانية تأويل العمل الفني كموضوع جمالي objet esthétique يمكن أن يكون مدركا لذاته، وخاصة عندما جعلوه موضوعا للمشاهدة والكشف والإدراك "فكلما تتمرس قابلية الكشف تنمو قابلية لفهم ما ينبغي أن

يكون مفهوما وذلك بالولوج في العالم الذي يكمن في العمل"[28] بوساطة الإدراك باعتباره عنصرا أساسيا في معرفة الموضوع الجمالي الذي يتمثل في العمل وهو في حالة إدراك أو حالة الواقع المدرك كما يسمّيه دوفرين[29] وتؤدي من خلاله الذات مهمة الكشف عن دلالات الخفي وإتمام المعنى انطلاقا من خبرة اللغة في الموضوع وهي لغة المعنى الكامن بقصد استيعاب سياقه ومقاصده، ويكون "امتداد هذا الكشف وعمقه متعلقا أكثر بالأفق التّأويلي الذي يضع الموضوع القصدي وأفق انتظاراته محلّ خبرة لغوية قابلة للتأويل.[30] وهنا فقط نتجاوز وصف وتحليل ما يظهر لنا في خبرتنا الجمالية إلى ما هو مخبوء كالذي سماه الجرجاني "معنى المعنى" أو أشار إليه الألوسي "بروح المعاني".

وإذا كان دعاة التأويل في الغرب قادوا أنفسهم في رحلات فكرية داخل تاريخهم وفلسفتهم وتراثهم الديني بحثا عن الجذور الخفية لأشكال التأويل التي مارسوها واستنبطوا منها أشكالا يروها صالحة لمقاربة الموضوع الجمالي، فإن الناقد العربي بإمكانه كذلك البحث في تراثه ليستثمر أشكال التأويل المختلفة لمقاربة الشعر خاصة، ومن ثمة إمكانية الإسهام بهذه الممارسات في بلورة نظرية للشعر العربي المعاصر تستجيب لتحول الأدوات الإبداعية المستمر من جهة، ولدور المتلقي الناقد من موقعه التاريخي والثقافي في تشكيل معاني النصوص من جهة أخرى دون التغاضي عن الإسهامات الغربية كالسيميائية والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي في مقاربتها لمشكلات المعنى نظرا للتقارب بينها وبين الممارسات العربية، ويصح ذلك خاصة على جهود كل من gadamer وumberto eco و paul ricoeur وiser.

أما غادامير فيتمثل إسهامه في كون الفهم عنده "لا يمثل فعل ذاتية الفرد، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار. ولهذا السبب يعد فعل التأويل بيذاتيا ويحتوي العناصر التي تربطنا بالتراث الذي يحدث فيه التأويل، وهذه العناصر هي: الفهم المسبق والتصور المسبق للكمال (أي الاعتقاد بأن ما يشكل المعنى هو الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة لنا) والعلاقة بالحقيقة، وعند تحقيق الشروط نكون في وضع يؤهلنا لفهم النص بوصفه معنى الآخر... وينبغي لكل عصر أن يفهم النص بطريقة النص الخاصة لأنه يعد جزءا من التراث كله الذي يبدي العصر نحوه اهتماما موضوعيا، والذي يسعى فيه

وراء فهم ذاته."[31] ولعل أهمّ ما في إسهامه الكبير لنظريات المعنى والتأويل الحديثة هو إدخاله التاريخ في عملية الفهم[32]. ولذلك وصف تأويله بالعالمية لأنه لم يقصره على تأويل النصوص الأدبية فقط، بل تجاوزها إلى التجربة الإنسانية والفكر الإنساني قاطبة، فيغدو التأويل عالما تتشكل فيه التجارب الإنسانية المختلفة تاريخيا ولغويا وتصبح اللغة بحسب تعبيره الكائن الوحيد الممكن فهمه لأن فهم اللغة في اعتقاده "إمكانية في التدليل على تناهي التجربة الإنسانية، وأن اللغة لا يمكنها استنفاد ما تعبر عنه أو تريد التعبير عنه، هناك دوما إرادة في التعبير التي تجعل من اللغة كيانا لا نهائيا تؤطره جدلية السؤال والجواب، فليست الأسئلة والأجوبة مساءلة وبحثا عن الحلول وإنما هي أيضا نقد وحوار"[33] وهكذا يغدو التأويل العالم الذي تصاغ به وفيه التجربة الإنسانية وهو المنحى نفسه الذي نحاه ابن عربي في تأويليته حيث يرى في اللغة البعد الحقيقي للفهم والتأويل باعتبارها رموزا لا متناهية كما سوف نشير إلى ذلك في موضعه.

ويجمع بول ريكور باتساق مثمر بين اللسانيات والظاهراتية والهرمنيوطيقا والتحليل النفسي والفلسفة الدياليكتكية ليصل إلى "أن الحاجة إلى التأويل تنشأ من أن المعاني في النصوص المكتوبة، تحررت من مؤلفيها ومتلقيها... ويرى أن النصوص كلها قابلة للكثير من التأويلات بقدر كثرة قرائها على الرغم من رفضه للزعم الذاتاني القائل أن القراءات كلّها صالحة بالتساوي... أن تحقيق المعنى هو القوة الماوراء لسانية الخاصة، غير القابلة للتحليل المتجسدة في رغبة المؤول. كما أنها أيضا المعنى العام اللساني القابل للتحليل الذي يقدمه المؤول في موقف ثقافي معين" [34].

وأما أمبرتو إيكو فلقد كان من أكثر هؤلاء اهتماما بالتأويل من حيث صياغة الإشكالات المرتبطة بقضاياه، والكشف عن حدوده ومرجعياته، وضمن تصورات نظرية وتطبيقية تكاد أن تكون مكتملة في ظل الخصوصية الغربية في الفكر والثقافة.

ولقد استطاعت نظرية التلقي الألمانية على أيدي ياوس وإيزر أن تتجاوز النظرة التقليدية للتأويل المرتبطة بالمضمون إلى التركيز على دور القارئ في إنتاج المعنى، بل إن إيزر يرى المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ ويجعل "مقصدية المؤلف

ذات قابلية لأن تتفاعل –سلبا أو إيجابا– مع آفاق قراء العصر، ويهتم في نفس الوقت بالحضور التاريخي للنص في ضوء تطور آفاق القراءة"[35].

سوف لن نتعرض إلى الجدال الحاد الذي قام بين المواقف والاتجاهات التي تبنت التأويل في الغرب، لأن هذا ليس مطلبنا، والعرب اليوم ما زالوا يتخبطون على مستوى الواقع والإبداع والنقد في مسائل ما قبل التأويل وليست لدينا حالة معرفية حتى ندعي أننا نتخطّاها بالنقد الذي يدّعي ما بعد الحداثة في حين مازال الواقع والشعر يتحسّسان خطاهما نحو الحداثة، كما لا يمكن أن نستورد التأويل الذي ولد في القرون الوسطى وهام في شمال أوربا ليسفر عن حالات معرفية هي اتجاهات التأويل التي تستجيب لخطابات ما بعد الحداثة التي لا تعامل بوصفها منظومات لليقين أو مرايا للحقيقة بل تعامل كتأويلات تعيد إنتاج الواقع بخرق قوانينه عبر لغة المفاهيم التي هي استراتيجيات للتحويل والتوليد، حيث لا تصبح الكلمات لباسا للمعاني ولا المعاني هي صور الأشياء، وإنما نحن إزاء منطوقات هي حقول دلالية أو أحداث أو وقائع معرفية[36] وعليه يمكن الإشارة إلى أن شبيها بهذا الجدال عرفته الثقافة العربية الإسلامية،عندما كانت تعيش حالات معرفية وأثيرت المسائل نفسها وانشغل العرب بالتأويل باعتباره وسيلة للكشف عن المعاني وتأويل المتشابه من القرآن الكريم خاصة،وقد كان مثار نقاش وأسفرت الآراء المختلفة إلى أن أصبح التأويل يعمل على "صرف الظاهر من اللفظ إلى معنى محتمل يعضده دليل"[37].

وإذ نشير إلى جهود علمائنا في هذا المجال، فلكي لا نقع فيما وقعنا وكررنا الوقوع فيه من السقوط في إطار المرجعيات المستعارة فيما يخص مفاهيمنا النقدية وآلياتنا في التعامل مع النصوص قديمها وحديثها وليس هذا من باب الاعتصام في الذات أو تغليب مرجعيتنا على المرجعية الغربية بقدر ما هو مساهمة في محاولة "إعادة ترتيب العلاقة بين واقع الثقافة العربية وبين المرجعيات التي تتصل بها على أسس حوارية وتفاعلية وتواصلية بهدف إيجاد معرفة تقوم على مبدأ الاختلاف الرمزي عن الذات المتمركزة حول نفسها ثقافيا ودينيا وعرقيا وفي الوقت نفسه الاختلاف عن الآخر الذي لم يقتصر على بلورة لون غريب من التمركز حول الذات. إنما لجأ إلى إلغاء كل ما سواه"[38].

لقد حاول أصحاب كل اتجاه من علماء الإسلام صياغة قواعد وقوانين لضبط التأويل فتحدثوا عمّا يؤول وما لا يؤول، وأمكن صياغة حدود يشتغل في إطارها المؤول ففرّق علماء القرآن مثلا بين التفسير والتأويل فقال الراغب "التفسير أعم وأكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها في الكتب الإلهية وغيرها، والتأويل في المعاني والجمل وقال الماتردي التفسير القطع بأن مراد اله كذا، والتأويل ترجيح أحد الاحتمالات بدون قطع، وقيل التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية"[39].

نلاحظ كيف يجتمع في هذا النص الحديث عن موضوع التأويل(الخطاب والمعاني) ومجاله وكيفيته (الذات واعتماد الحال) غير أنهم وضعوا قوانين لضبط هذه القواعد منها ما هو عام ومنها ما هو خاص بالثقافة العربة الإسلامية تبعا لخصوصية الثقافة واللغة والزمان ولقد لاحظنا ذلك عن المفسرين والفلاسفة والمتصوفة والنقاد. وفي حين كان المشارقة يصوغون أنساقهم الفكرية والاجتماعية والسياسية لمعالجة مفهوم الإبداع كان المغاربة يصوغونها " لحل مشاكلهم بالقراءة وليس بالإبداع في غالب الأحيان...إنهم قراء لتراث غيرهم بطريقتهم الخاصة"[40]. ولعل أبرز شيء نستخلصه من جهود القدامى في صياغة قواعد للتأويل أنهم فرقوا بين ما يؤول وما لا يؤول وأدركوا أن من أبرز قوانين التأويل تلك التي تخص كل ثقافة تبعا لخصوصية تلك الثقافة واللغة التي يصاغ بها النص وهذا يعني أنه بإمكاننا الحديث عن تأويل عربي هو الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من الحديث عن نقد عربي إسلامي نجد آلياته وحدوده في الكتابة الصوفية التي هي رؤية تأويلية للعالم قائمة على إدراك العلائق في كل شيء بحثا عن الانسجام والوحدة المختبئة في العالم ولذلك فقراءة الوجود كما النصوص ينبغي أن تتم في إطار هذه الرؤية للعالم، ولا يتم ذلك إلا بوساطة التأويل لأن التأويل "عملية بحث عن ذلك الانسجام في الكون والنص معا إن التأويل يبني النص ولا يقوم على أنقاضه، يستوعب فجواته ويملؤها ولا يفتش عن شروخه يتحد فيه القارئ بالنص ولا ينفصل عنه، يقيم وحدة بين الأضداد ويحدث بينها نوعا من المصالحة والتآلف"[41]. وهو عكس المناهج الأخرى التي تبحث عن الأضداد وترى الشيء الواحد نقيضين يجب الوقوف مع أحدهما ليصبح الآخر خصما عنيدا بل ينظر إلى النص بوصفه كيانا ننصت إليه ونتوحد معه إذا أردنا منه الإفضاء عن مكنوناته،

فتنشأ بين القارئ والنص علاقة حميمية هي أشبه بعلاقة العشق الجميلة حتى إن بغى فيها أحد الطرفين على الآخر باستعصاء أو مراوغة أو تنكّر. إنها القراءة العاشقة التي تتلوّن بحسب هذه الحالات ولعل ذلك ما مارسه ابن عربي في قراءته لشعره وهي قراءة تتدرج في سياق رؤية متكاملة صاغ من خلالها تقنيات في تفسير وفهم وتأويل العالم والقرآن والثقافة والشعر شكلت ما يعرف بنظرية التأويل.

قراءة تأويلية لنص شعري:

هذا النصّ "**مديح الاسم**" هو النص الأخير من ديوان "**مقام البوح**" للشاعر **عبد الله العشّي**[42]، يقترح منذ البداية صيغا معيّنة للتأويل، ويكاد يكون نموذجا لاقتراح كتابة جديدة له، بناء على إستراتيجية كل قارئ في التأويل لأنه لا يمكن أن يكون التأويل عند اثنين واحدا مادام القارئ لا يبدأ التأويل وذهنه صفحة بيضاء بل "إنه يقرأ وهو منطو على قبليات قرائية يسمّيها فيش باستراتيجية التأويل، وهذه الاستراتيجيات لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة بل هي هيكل القراءة، ولأنها كذلك فإنها تمنح النصوص أشكالها وتصنعها أكثر من كونها تنشأ فيها"[43].

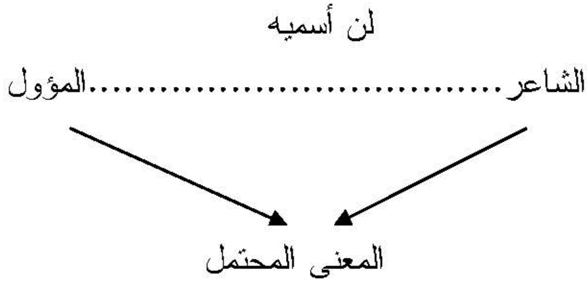
انطلاقا من كون النص الشعري فعل بناء مستمر ندخل من خلال **مديح الاسم** الذي يدعونا إلى عدم اعتبار النص مجرد مضمون يلتقي مع غرض المدح التقليدي وإلى تغير في محمول هذه الوظيفة الموجهة للاسم موضوع المدح الجديد ليعلن منذ البداية عن تغير في الخاصية النوعية لغرض المدح التقليدي، وهذا يعني أن النص الشعري المعاصر في الوقت الذي يحقق انتسابه إلى زمنه الحاضر، يبقى يشتغل في إطار المعطيات الثقافية التي أنتجت هذا النوع الشعري ولكن بطريقة مغايرة. وما دام التأويل الحقيقي لا يتحقق إلا بما يتفرّد به النص في علاقته بالمتلقي بما يمنحه له من آليات في الفهم والتأويل، سوف نقف عند أول سطر: **لن أسميه...** وهو يصوغ من خلاله آلية لتعطيل التلقي التقليدي لأن الشاعر لن يعطينا شيئا بل يدعو إلى تفعيل التأويل "حتى ينتج الفهم ويكون الفهم نفسه مؤديا إلى تأويل لامتلاك حقيقة ما نقرأه، ومن ثم فإن التأويل الممكن رهين بما يقدمه النص نفسه من قرائن وعناصر وصور وإحالات وأقوال تتجمع لدينا في صيغة يمكن أن نصفها بأنها بناء لعالم مختلف"[44] هذا العالم الذي يخلقه النفي في **:لن أسميه** مما يفترض من القارئ أن يقترح تسمياته.

وسوف يأخذ التأويل مسارا خاصا يبدأ من إدراك أهمية الممدوح غير أن الشاعر لا يترك مسافة لإدراك معنى المدح لأنه مباشرة يصدم القارئ بذلك التراجع عن المديح ويترك المهمة للقارئ لكي يؤول ويصبح المدح هنا نهاية لنوع معين من التلقي حين كان يشكل بداية الشعر في المدح التقليدي، مما يؤكد تلازم التلقي والتأويل في النص الشعري الحديث حيث أصبح الشاعر يخلق نداءات للتأويل من خلال إشراك المتلقي ليس باعتباره متلقيا مرويا له فحسب ينتظر من الشاعر أن يعطي كلّ ما عنده ولكن باعتباره جزءا من عملية إبداع النص الذي لا بد أن يشارك فيه المتلقي بالتأويل.

ولكي يكون للتأويل معنى عند المتلقي يدمج الشاعر المؤول في صميم التجربة ليصوغ فعلا للشك **لا تظني أنني أجهله/ إنني أعرفه.../غير أني.. لن أسميه.**، لأن الإحجام عن التسمية لا يعني أنه لا يعرفه كما أن إمكانية الظن نفسها تعدّ **نداء** للتأويل يتأكد بالتقرير والإقرار بمعرفته غير أنه لن يسمّيه، وهذا نوع من التحدي يمارسه الشاعر على المؤول لكي يكون في نفس مقامه. ودعوة لتجاوز التلقي المريح الذي يكشف فيه الشاعر مقاصده منذ البداية فيتحول التلقي إلى مجرد متعة. ومع ضمير المخاطب المؤنث يبرز النداء التالي للفهم والتأويل فبعدما يكون الاسم كوسيط بين الشاعر والمرأة يسهم الخطاب في تقريب المسافة بينهما لتصبح موطنا لإفضاء اللسان وملء البطاقة الدلالية لهذا الشيء بدون أن يسمّيه فيتلمس المؤول ماهيته من خلال وحدات المعنى التي تعكسها الملفوظات :**كلما جئت إليه.../ كلما حاولت أن ألمسه/ أو أناغيه./ كلما قربت عينيّ لكي أبصره،/ أو** أرى **طيفا منك فيه./ كان يدنو، ثم ينأى.../ ثم يدنو، ثم ينأى.../ ثم إن جئت إليه،/ صار نورا كوكبيا/** و**اختفى.../ كل شيء من حواليه.** هنا يقترح الشاعر على المؤوّل أن يتمعّن في تكوين الشيء قبل معرفته وذلك من خلال إدراك العلاقة بينه كموضوع وبين الشاعر، غير أننا لا ندرك مكوّناته إلا من خلال إحساس الشاعر به، لكنه مستعص على الإحاطة به بواسطة اللغة التي لا تستطيع أن تجسّده، وهنا لا يصبح للمعنى الشعري معنى في النص لأنه يصبح مطلقا ومن العبث أن نحاول تحديده..

يبرز النور نداء آخر لفهم هذا الشيء الذي ليس سوى كشف يظهر في النفس، يشبه الفرح ونصبح أمام زمن نفسي هو هذا النور، وزمن للغة، وزمن للتلقي والتأويل حيث يبدو النص بمثابة السيرورة ويحاول التأويل من خلال ذلك تجميع المعنى. غير

أن المساحة التأويلية تبدأ في التقلص بحيث تظهر في الشكل كالهرم المقلوب وتبدو القاعدة في البداية واسعة لتصل إلى المعنى ويمكن صياغتها بهذا الشكل:



هناك إذن نص مضمر هو هذا الشيء وهو الموضوع، والشاعر يقوم بتأويل النسبي إلى مطلق، لذلك نلمح الإطلاق في الكلمات والصور: **يدنو ثم ينأى، نورا كوكبيا، فيض سرمدي، فيض مطلق ليس تحويه اللغة،** وتلك هي طبيعة الموضوع الشعري الذي يكتب في مرحلة ما بعد الفكر ينتقل بها الشاعر من موضع الإنسان العادي الذي يدرك الأشياء في محدوديتها إلى مرتبة الشاعر الذي يدركها مطلقة ولأنه لا يخضع لما يريد قوله ولا يستطيع أن يكتب ما يريد قوله فمن العبث التركيز على ما قاله لمحاولة إدراك المعنى لأن بين إرادة القول وفعل القول مسارا تحيينيا تتحول فيه القيم المجردة إلى عناصر دالة تكمن داخل النص غير أن إدراكها يتجلى من خلال ما تسفر عنه وحدات السياق أو السيمات السياقية sémemes من آثار المعنى effets de sens ولذلك سوف نحتاج إلى أشياء خارج النص هي من صميم إستراتجية التأويل حتى وإن سلمنا مع السيميائيين أن معنى النص لا يتحدد من خلال مادة المضمون بل من خلال شكله وأن توليد الخطاب ينطلق من مقولة دلالية أو بنية أولية بسيطة تهيكل قيما مجردة وتمفصل وحدات صغرى للدلالة ليس لها وجود في حد ذاتها ولا يمكن تصوّرها أو وصفها إلا من خلال علاقتها مع شيء آخر في حدود انتمائها إلى بنية دلالية[45].

إن محاولة وصف الخطاب المولّد مجرد فرضية صالحة لفهم الإبداع ولكنها غير كافية لفهمه، لأن الشاعر لا يكتب الموضوع أو الفكرة كما يفعل الصحفي بل يكتب الهواجس والرماد الذي يخلفه فعل الموضوع فيه، ولذلك تبدو محاولة الإحاطة بالمعنى في هذه القصيدة قاصرة إذا ما عملنا على وصف شكل النص لأن ذلك لا يمكن من متابعته المعنى ومحاولة محاصرته أو إدراكه، ولأن المعنى حين يضغط على الشاعر

يترك الآثار فمن هنا تكمن صعوبة محاصرة المعنى الشعري من قبل الناقد الذي يحاول أن يقبض عن المعنى من خلال اللغة كالبنيوية والسيميائية وقد أثبتت هذه الممارسات النقدية المحايثة قصورا لا بد للتأويل أن يسده ليس من أجل الإجابة عن أسئلة أو إقرار حقيقة إنما من أجل إبراز الخاصية المميزة للشعر وهي الاحتمالية.

يكرّر الشاعر **إنني أعرفه** ليستفز المؤوّل وتعكس في الوقت نفسه أن الشاعر عاجز عن التعبير عن المعنى، ولذلك نجد من الشعراء من يقول وبعد كتابة دواوين أنه لم يكتب قصيدته بعد، مما يعكس المعاناة التي يعانيها الشاعر في تقييد المعنى نتذكر اعتراف ابن عربي حين يقول " والله ما قيدت هذا البيت إلا والحمّى تنفضني"...... ونلاحظ ذلك من خلال الكلمات التي تتسم بالإطلاق فالكلمات هنا ليست كلمات محدّدة أو معيّنة (نور كوكبي-سرمدي) والمطلق هنا هو ما يحقق الاحتمالية والثراء وتعدّد المعاني.ولقد كرّر البنيويون والحداثيون أن الكتابة احتمال وأن القراءة احتمال أيضا.

يقول: **هو فيض سرمدي /موغل في مهجتينا/ كلما استيقظ فينا/ أيقظ الصمت،/ وأعيى شفتينا.** هنا إشارة إلى أن المعنى يصبح جزءا من الذات الشاعرة، غير أن الشاعر لا يستطيع حمله لذلك يجعل له مشاركا هو هذه المرأة التي تقاسمه المعاناة التي تعيي الشفاه حين تستيقظ كما الإفضاء والقبل بين المحبين.

وحين يقول: **هو فيض مطلق.../ ليس تحويه اللغة /أفق.../ تنكسر الألفاظ في عتباته/ إن رأت أن تبلغه/.** فيبدو الشاعر وكأنه ينظر إلى المعنى الشعري من منطلق معاناته فهو ليس تحويه اللغة ولذلك يلتقي مع النفري حين قال **كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة** فيتأكد دور الشاعر المثقّف الذي يحوّل المعنى الفكري إلى موضوع شعري وذلك بامتلاكه القوة الخارقة التي يتجاوز بها حدود النثري إلى الشعري ولذلك نجد الكلمة تتجلى بأشكال مختلفة **(الاسم- فيض- أفق-)** فالمعنى يتحول في القصيدة كما الحلم الذي يلتقي مع الشعر دوما، ولذلك تحتاج الصورة إلى تعبير كتعبير الرؤيا، حتى وهي تتماهى مع لغتها كما في قوله:**إن رأت أن تبلغه/** فرأت هنا فعل من أفعال القلوب وهي الأفعال التي يتم فيها الفعل عن طريق القلب.

تمرّ عدّة مقاطع والمعنى لم يتحدد بعد ما زال الشاعر يتبع آثاره ولعل في لازمة **ربما** ما يوحي بعدد المحاولات الفاشلة في الكتابة التي لا تطابق الواقع ولا تعكسه

فرغم أنه يعرفه إلا أنه يعلن أنه: **ربما.../ فرّ مني طائر الشعر/ فلم أجمع قوافيه.../ ولم أجمع بحاره./ ربما خانني رمز.../ وأضنتني مع الوجد، الإشارة.** وهكذا لا يصبح للوتد اللساني **إنني أعرفه** وظيفة من الناحية التواصلية سوى مواصلة استفزاز المؤوّل وصدمه باستمرار حين يعترف الشاعر بأنه يستكتب اللفظ ويطلب منه أن يجلي المعنى، لكن العبارة تستعصي وتصبح في لحظة من لحضات سيرورة النص حاجزا ومعيقا: **ربما تمنعني عنه العباره.** ويدرك المؤول أن هناك علاقة جلية واضحة بين المشاعر واللغة وأن المعنى لا يكمن في اللغة حتى نحاول أن ندركه من خلالها، بل يقع خارجها، وهنا يتجاوز الشاعر النفري الذي تحدث عن ضيق العبارة ليجعلها غصّة في الحلق: **ربما تدركني الرؤيا/ فترتد إلى حلقي.../ العباره.** ولذلك كثيرا ما يتحدّث الشعراء عن القلق الذي ينتابهم حين يغلبهم الحال ممّا يسبب حركة جسمية تكون مسؤولة عن توليد الإيقاع الذي لا تولد اللغة إلا من خلاله ولذلك يبقى الإيقاع الدال المركزي في عملية الإبداع الشعري وليس مجرد وعاء شكلي اعتقد البنيويون الصوريون أنه يمكنهم إدراكه بوصف تفعيلاته. ولا شك أن المؤول يدرك علاقة تفعيلة الرمل في هذه القصيدة **فاعلاتن بمديح الاسم،** فالمديح يلتقي مع الموشح والغناء أبرز النصوص اعتمادا على هذا البحر ويتآلف مع الحالة القصوى التي تنثرها القصيدة وهي حالة **الطرب** التي يتحد فيها الحزن بالفرح وهي التي يعيشها الشاعر والفيلسوف والمتصوف هي الحالة المطلق فلا عجب أن تبرز في هذه القصيدة ومن خلالها كل الديوان ثلاث تجارب تتآلف فيما بينها هي: تجربة **المحب** وتجربة **الشاعر** وتجربة **المتصوف** ربما قادت الأولى إلى الثانية والثالثة، لكن بينها وشائج قربى لا تنفصم.

إنني أعرفه:/ آية الله على جبهته،/ وعلى وجنته.../ سر البشاره. في هذا المقطع يشكّل التجسيد آلية من آليات الفهم ومعرفة الاسم، غير أن القارئ سرعان ما يدرك بأن التجسيد لا يعني تسمية المعنى ولكن يحيل إلى ما يشاكله فكأنما هي صورة ملاك أو مسيح من روح الله ليتأكد أن التجسيد هو جوهر الشعر وهو في الشعر ضرورة كما هو التجريد بالنسبة إلى الفيلسوف وتتأكد معه التعمية من خلال إصراره على عدم التسمية ليس لأنه لا يريد ولكن لأنه لا يستطيع أن يجعل له معادلا لغويا، على الرغم من أنه يعرفه بل يعيشه كما في قوله: **ولكن.../ في دمي من لحنه ألف**

قثاره. ثم مباشرة يضرب عن الإصرار عن عدم التسمية بقوله: **بل أسميه/ أعبر البحر الذي بين أيدينا/ أحرق المركب.../أمحو الخطو،/ حتى.../ ليس يبقى أيّ سر خلفنا،/وأعيد النهر رقراقا.../ نحو واديه.** فإذا كان الإضراب يضع المتلقي في حالة استعداد لتلقي المعنى، فإنه ما يلبث أن يصدم القارئ ليصيح الإضراب مجرد وسيلة يلجأ إليها الشاعر لكي تستمر القصيدة ويسهم به في إنتاج النص وهنا يبلغ التوتر ذروته، فتمتحن ثقافة القارئ بإحالة بعيدة إلى طارق بن زياد حين أحرق المراكب، ولعلها البؤرة التي تجتمع حولها كل الدلالات الممكنة، إنها البؤرة التي تحتوي سر المعنى الذي ظل الشاعر والمتلقي ينشدانه الأول بالكتابة والثاني بالتأويل وهنا يبرز دور التأويل في القراءة العلائقية وكشف آثار الحافر على الحافر في الصحراء لندرك إلى أي حد يلتصق الشعر بالزمن. فالماضي هو جزء من الشاعر وسياق النوع الأدبي يسهم في ماهيته التي ليست في نفسه كما أصرت على ذلك الدراسات المحايثة بل في علاقته بسواه ولعل في إدراك النسق المعقد للشعر ما يدل على أن التأويل سيعيد الشعر إلى حضيرة تاريخه وهي أولى مهماته وهذا ما وجدناه عند القدامى حيث يقترن التأويل باستدعاء السياق كما هو واضح في تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة.

لا تتم تسمية المعنى الشعري لأن الشاعر ينهي القصيدة بالتسويف والاستدراك والنفي والفراغ: **سأسميه.../ولكن.../سوف لن يسمعه.../أحد مني سواك./ فاسمعيه:/(..../..../....)** ليترك القارئ في حالة خيبة انتظار ولكن في وضعيات تلق متواصلة وتأويلات يبدو المعنى من خلالها معروفا لكن الشاعر لا يسميه، بل يحتفظ به ليقوله إليها بلغة أخرى ربما لأنه لم يجد الكلمة المناسبة دلاليا أو ربما لأن الشاعر يعتقد أنه حين يقول الشيء يقتله، ولكن الاحتمال الأكثر احتمالية أنه قال لها وسمعته. ماذا وكيف هو ذا السؤال الذي يشكّل النص جوابه لأن النص من حيث هو جواب يتكشف انطلاقا من السؤال لأن "طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحا[46]" ونحن في هذه القراءة لم نخرج عن إطار طرح الأسئلة.

ولم ندخل إلى النص من باب معرفة القصد أو الجواب حتى وإن كنا نستند إلى قبلية قرائية تضع النص في إطاره الأجناسي والزمني واضعين في الاعتبار ما أخذته

مناهج النقد الحديث من الشعر فكان كلما طلع من اللاشعر شيء ذهب من الشعر مثله حتى جاء التأويل بالشعر فكان كلما جاء من الشعر شيء ذهب اللاشعر من الشعر مثله.

ولم نقصد بالتأويل التأويل المثالي للمضامين والقائم على افتراضات خيالية لما يريد قوله الشاعر.

ولم ندرك النص دفعة واحدة بل إدراكا تدرجيا يقتضي تتبع العلامات الكبرى في النص التي تتمثّل في إيقاعات الأثر المنتشرة في القصيدة لأن التأويل ينبغي أن "يعطي لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه وإلاّ فإن التأويل لا قيمة له"[47]. ومن ثم فان الانسجام النصي هو الرقيب على ما يقوم المؤول ببنائه وهو الذي يضمن التحام الخطاب ويتمثل "في الصعيد المشترك plan commun الذي يجعل تناسق المضامين أمرا ممكنا"[48] ونتلمس هذا الصعيد المشترك في تواتر وتكرار سمات على طول الخطاب تتوحد بها المسارات التصويرية هي في هذا النص العلاقة بالمرأة: **الحب** والعلاقة باللغة: **الشعر** والعلاقة بالمطلق: **التصوف** يوحد بينها نظير سيميولوجي istopie sémiologique ذو طابع علائقي هو الذي أنتج التلاحم بين هذه التجارب الحب والشعر والتصوف مثلما أشرنا إلى ذلك سابقا.ويمكن أن نعبر عنه ب**السرّ** لأن السر هو الفعل الذي تشترك فيه كل هذه التجارب وعلى هذه الكلمة يغلق ديوان مقام البوح الذي كان أوله بوحا ظاهرا من الحبيبة: **أوقفتني في البوح يا مولاتي ..... وبحت عن غوامض العبارة وقلت يا مولاي أعطيت لك أعطيت كل شيء لك أفرغت فيك ما جمعت من محبتي ومن بحار نشوتي**

وآخره بوح مضمر من الشاعر يشبه حال الصمت الذي ينتاب العارف..

كما أشرنا إلى تغير قيم إبداع الغرض الشعري، ومن ثم كيف يساهم في تغير معايير الحكم الجمالي لنتلمس كيف تتحوّل الظواهر الشعرية والكشف عن الثابت فيها والمتغيّر، وهنا تبرز أهمية هذا الجانب من التأويل الذي يسهم في إنشاء معرفة ويبعد المؤول عن الذاتية والانطباعية وتتأكد صلاحية التأويل لمثل هذا النسق المفتوح وهو هنا إجراءات تعبيرية لكسر التوقعات منذ العنوان لنستنتج أن النص وإن كان يستثير شروط ذاكرته **المدح أو الغزل** مثلا فإنه لا يركن إليها لأنه لا يمدح ولا يتغزل كما فعل الأسلاف وهو إذ يتفلّت من النسق الأغراضي المتسلط يحاول أن يصوغ نفسه من خلال ممارسة

أخرى للغة. وبين الذاكرة وممارسة اللغة يقف القارئ أبصر من الشاعر بشعره (نتذكر قول المتنبي: اسألوا ابن جني حين يسأل عن شعره). فيملأ الفراغات ويعيد بناء السياق ويتعرف على قصدية النص التي هي استراتيجية سيميائية "وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية أحيانا انطلاقا من أسس أسلوبية متداولة"[49] ولكن في علاقتها بعضها ببعض وبالسياق الذي يعمل التأويل على بنائه ويعد من أبرز أهدافه ومن هنا تأتي أهمية التأويل إلى الحد الذي يمكن الحديث فيه عن تأويل للنص وليس عن نقد للنص.

الإحالات

1- حسن حنفي " الظاهريات أم بعد الحداثة، مجلة أوراق فلسفية ص 15.

2 - عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1998 ص9.

3- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء -بيروت 2001 ص 42-43.

4- خالدة سعيد، **حركية الإبداع** -دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت ط1، 1979 ص 60.

5 - خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص94.

6- أحمد يوسف، "**القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية الحديث للشعر العربي الحديث** " أطروحة دكتوراه، جامعة وهران الجزائر 1999 ص 450.

7- خالدة سعيد حركية الإبداع، ص144.

8- يمنى العيد **في معرفة النص**، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص38.

9 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 61-62.

10- يراجع يمنى العيد، في معرفة النص ص68.

11 -كما أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، مجلة "تجليات الحداثة"،جامعة وهران، الجزائر 1996 ع4، ص67.

12 - يراجع كمال أبو ديب تجليات الحداثة ص 67.

13 -almotanaby-sakhr.com /manaheg

14-كمال أبو ديب **جدلية الخفاء والتجلي**، ص12.

15 -محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاتها**- دار توبقال المغرب، 1989 ص57.

16 - كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 لبنان 1987، ص143.

17 - أحمد يوسف القراءة النسقية، ص355.

18- يراجع أحمد يوسف، ص469.

19 -علي حرب، الحداثة وما بعد الحدلثة، مجلة البحرين الثقافية، ع 23، 2000 ص 91.

20- صلاح فضل **نظرية البنائية في النقد العربي**، دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص 299.

21- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 340.

22- حسين الواد، **مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات عيون المقالات ط4 الدار البيضاء، 1988 ص 68.

23- بشرى موسى، نظرية التلقي، ص43.

24- يراجع بشرى موسى، المرجع نفسه، ص45.

25- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية للتلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 عمان، الأردن 1997 ص123.

26- حميد الحمداني "النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي" مجلة البحرين الثقافية ع22 أكتوبر1999، ص81.

27- سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية**، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1992، ص516.

28 -Dufrene-Mikel, **phénoménologie de l'experience esthétique** ,paris, presses universitaires de France, 1967, tome1 p101.

29-ibid p :297.

30-عمّارة كحلي" **المنهج الفينومينولوجي وأفق تأويله للظاهرة الجمالية**" الندوة الفلسفية الثالثة عشر للجمعية الفلسفية المصرية 22-24 ديسمبر2001.

31- إيان ماكلين التأويل والقراءة ،"**التأويل والحقيقة والتاريخ**"هانز-جورج- غادامير. ترجمة خالدة حامد مجلة أفق على الأنترنيت ج2، ص 2.

32-المرجع نفسه ص3.

33- شوقي الزين "**البعد العالمي للفكر التأويلي عند غادامير**" ترجمة: عبد القادر بودومه، مجلة الاختلاف ع:1، جوان 2002 الجزائر، ص 12.

34- إيان ماكلين، التأويل والحقيقة والتاريخ، ص7.

35-حميد لحمداني، **الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي**، ضمن كتاب: **من قضايا التلقي والتأويل** منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 1995، ص: 10.

36-علي حرب، **الحداثة وما بعد الحداثة**، البحرين الثقافية ع93، 2000.

37-السيد احمد عبد الغفار، **ظاهرة التأويل وصلتها باللغة**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، ص 7.

38 -عبد الله إبراهيم حاورته كرم نعمه جريدة الزمان، لندن 15-7-1999.

39- الألوسي، **روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني** ط4، دار إحياء التراث العربي بيروت ج:1، 1985، ص 4-5.

40- محمد مفتاح، "**رهان التأويل**"، كتاب، **من قضايا التلقي والتأويل** ص32-33.

41- محمد مهدي غالين قراءة الشعر القديم- مصطفى ناصف نموذجا، مجلة علامات ع44، م11، يونيو 2002، ص404.

42- عبد الله العشي، **مقام البوح**، ط1، باتنيت، باتنة الجزائر2000.

43- عبد اله إبراهيم "**إدوارد سعيد ونصه بين تعدّد السياقات والتأويلات المغلوطة**" البحرين الثقافية أبريل 2001 ع28، ص 122.

44 - محمد الدوغمومي "**تأويل النص الروائي**" ضمن كتاب: **من قضايا التأويل**، ص 56

45 -A- J-Greimas, **sémantique structurale** ,Larousse paris 1972, p103.

46 -هانس روبرت جوس، **علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته**، مجلة:العرب والفكر العالمي مركز الإنماء العربي ع3، 1988. ص59.

47 - أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائية والتفكيكية**، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ط10 الدار البيضاء- بيرروت 2000. ص79.

48 -Voir Groupe d'entrevernes **Analyse sémiotique des textes**, éditions topkal, maroc ,1ed 1987,p123.   .

49- أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائية والتفكيكية**، ص78.

الفهم ومستوياته

د / بوجمعة شتوان
جامعة –تيزي وزو–

سأل أبو تمام خشافاً عن الكميت بن زيد (ت156 هجرية)[1] وعن شعره وعن رأيه فيه، فقال: «لقد قال كلاما خبط فيه خبطا من ذاك، ولا يجوز عندنا ولا نستحسنه، وهو جائز عندكم، وهو على ذاك أشبه بكلام الحاضرة بكلامنا، وأعربه وأجوده ؛ وقد تكلم في بعض أشعاره بلغة غير قومه»[2]. أتخذ سؤال أبي تمام زاوية مغايرة عندما يتعلق الأمر بطريقة بدوية في استيعاب النص الشعري وفهمه، في مقابل طريقة شعرية حاولت أن تزاوج بين شعر البدواة وشعر الحاضرة، وقد أمكن للخشاف تسييجها بوساطة:

1– حد "الإجازة" و"الاستحسان" المعطى بطريقة بدوية لها زمانها التاريخي واقتدارها النموذجي.

2– التفطن إلى طريقة إبداعية جديدة (تختلف عن الطريقة المعيار)، والمفرغة من أي تعيين للحد، لأن الكميت « كان من أهل الكوفة، فتعلم الغريب وروى الشعر، وكان معلما، فلا يكون مثل أهل البدو، ومن لم يكن من أهل الحضر »[3].

3–ويمتلك هذا التفطن دلالته النهائية والمطلقة انطلاقا من ممارسة شعرية ظلّت مغلقة ضمن مسار التلقي الذي يواجه به الخشاف هذا الشعر، وقد سيج الخشاف ضمنيا هذا المسار ببراهين تفيد عند تعيين الحد، وهذه البراهين على أربعة أنواع:

– أنه يقول ما سمعه ولا يفهمه[4]؛

– وهو على حد وصف بشار لم يكن شاعرا [5]؛

– وهو شاعر، إنما شعره خطب [6]؛

– وأن شعره « لا يعتد به » [7]، ولا « يحتج به » [8]؛

تنحدر هذه البراهين من خاصية أسلوب يشتغل بين درجة الشبه (كلام الحاضرة / كلام البداوة) وبين درجة الاختلاف بينهما، ترتب حدودهما الثنائية المتعارضة " لا يجوز عندنا ولا نستحسنه " / " وهو جائز عندكم ".

يورد ابن منظور لكلمة "خبط" ومشتقاتها معاني منها « خبط: يخبط خبطا: ضربه ضربا شديدا، وخبط البعير بيده، يخبط خبطا، ضرب الأرض بها... ومنها قيل خبط عشواء، وهي الناقة التي في بصرها ضعف، تخبط إذا مشت لا تتوخى شيئا... وفلان يخبط قي عمياء إذا ركب بجهالة... وخبط الليل يخبطه خبطا: سار فيه على غير هدى.... وفي حديث علي كرم الله وجهه: خبط عشواء، أي يخبط في الظلام، وهو الذي يمشي في الظلام، فيتحير ويضل، ..... فهو قولهم يخبط في عمياء إذا ركب أمرا بجهالة »[9].

نلاحظ من المعاني المعجمية لمادة " خبط " ومشتقاتها أنها تجري على مدلول عام: هو الجهل والحيرة، متجهة أربعة اتجاهات:

أولها : السير على غير هدى.

وثانيها: الابتعاد عن جادة الطريق.

وثالثها: الحيرة بعد الطمأنينة.

ورابعها: الضلالة والضياع.

من البداهة التي لا نزاع فيها أن ثمة خلط (في شعر الكميت) بين أساليب شعرية مختلفة، وإشكال مذهب / طريقة في الشعر يتلبَّس ذهنَ السائل والمجيب عند مباشرتهما له، ويستتبع الفهم بالإسناد إلى الخصائص الشعرية التي يتميز بها شعر البداوة عن شعر الحاضرة، والدليل على ذلك أنه أدار هذه الكلمة دون سواها للاستدلال:

1- على درجة من الذوق يستفيض في تأمل فكرة المخالفة الأسلوبية من خلال المعرفة الكاملة بأسلوب الشاعر[10].

2- على درجة من المعرفة لا تسمح للناقد أن يقول ل للشاعر لا أخطأت ولا أصبت، وإنما يقع بين ذلك.

يتراشح سؤال أبي تمام الخشاف عن شعر الكميت مع سؤال سعيد المكفوف (أو أبي العثيمل الأعرابي) أبي تمام عن دوران العلاقة بين شعره وبين فهمه، يروى أنهما قالا له بصدد قصيدته في صاحبيهما عبد الله بن طاهر، وأولها[11]:

هنّ عوادي يوسفٍ وصواحبه فعزمًا فقدمًا أدرك النجاح طالبه

« لم تقول ما لا يفهم؟ فقال لهما: لما لا تفهمان ما يقال؟»[12]. لا سبيل إلى القطع بمقصد السائل من عدم فهمه بعض أشعار أبي تمام، فلسنا نريد أن نحمله تأويلا دون استحضار جميع عناصر نسق المعرفة التي يصدر عنه سعيد المكفوف؛ فهو كما تنقل الروايات مؤدب ولد أبي العباس عبد الله بن طاهر، وأنه كانت تعرض عليه الأشعار في مدح أبي العباس « فما كان منه يليق بمثله أن يسمعه من قائله في مجلسه أنفذه أبو سعيد إليه – والقائل معه؛ فأنشده إياه في مجلسه، وما لم يكن بالجيد أو كان مهجنا لم يعرضه ولم ينفذه أو تقدم بين القاصد به» [13]، وقد كان من أعلم الناس بالشعر وبكلام العرب[14].

ومع ذلك نستطيع أن نقول: جسد منطق السؤال والجواب السابق موضوعات لها علاقة ببلاغة الشعر وخصائص فهم واللبس والحكم والاختلاف في الفهم، وفي مثل هذه العلاقة دائما، يعتمد الفهم على افتراض أن المعرفة والذوق الشعريين الحداثيين معرفة وذوقا في ذات الوقت بفرادة التجربة الجمالية التي أرست دعائمها المفاضلات الشعرية. وما يعنينا أن مصطلح الفهم يمكن أن تكون له أبعاد متعددة. فنحن إذا رجعنا إلى النصوص القديمة يمكن أن نلاحظ على المستوى الحجاجي:

أولا: أن كل الحجج بمعيناتها المتمظهرة (الضمائر ،الإشارات إلى حسن قديم / قبيح قديم وحسن حديث / قبيح حديث، البداوة والحاضرة) « إنما تمثل على مستوى الخطاب نظيرا simulacre [15]، ويعني ذلك تمثيلا مصطنعا للفعل الأساسي الذي هو فعل القول، إن التحليل القائم على السيميوطيقيا المقالية ملزم بتحليل الإحالات الدلالية والثقافية لاستعمال هذه المؤشرات على مستوى فعل القول وسيرورة القول»[16]، وتحليل

مقومات هذا الاحتجاج يمكن الوقوف عليه من معرفة عامل الحجاج الأول، الذي هو العامل الجماعي: الفرقة، يقول الآمدي « وأنا أبتدئ بما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعضٌ على بعضٍ»[17]. وكما جرت العادة، فإن مسلمات الفهم المخصوصة، وترتيب الأوصاف ينبغي أن تصاغ من أجل تبرير تمييز تُستنبط دلالته انطلاقا من الوحدات المعجمية المتحولة إلى بقايا معنى يمكنها أن تفيد مجموعة من القضايا مستوفاة على تمام التشاكل والتجانس من عدمهما:

1- « أخبرني عبيد الله بن أحمد، قال أخبرنا أحمد بن محمد، عن مهدي الكسروي، قال: حدثني البحتري الوليد بن عبيد، أخبرني الصولي، قال: قال محمد بن داود: حدثني البحتري، قال: سمعت ابن الأعرابي يقول – وقد أنشد شعرا لأبي تمام: إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل!»[18].

2- أخبرني عبيد الله بن أحمد، قال: حدثنا أحمد بن محمد، عن أحمد الحارث الحزاز، عن العباس بن خالد البرمكي، قال: أول ما نبغ أبو تمام الطائي أتاني بدمشق يمدح محمد بن الجهم، فكلمته فيه فأذن له، فدخل عليه، وأنشده، ثم خرج، فأمر له بدراهم يسيرة، ثم قال: إن عاش هذا ليخرجن شاعرا! فقلت: وما ذاك؟ قال: يغُوص على المعاني الدقاق، فربما وقع من شدَّة غوصه على المحال»[19].

3- أخبرني محمد بن يحيى، قال: كنّا يوما عند أبي علي الحسين بن فهم، فجرى ذكْرُ أبي تمام، فسأله رجل: أيهما أشعر أبو تمام أو البحتري؟ فقال: سمعت بعض العلماء بالشعر – ولم يُسمَّه – وسئل عن هذا فقال: كيف يقاس البحتري بأبي تمام؛ هو به، وكلامه منه؛ وليس أبو تمام بالبحتري، ولا يلتفت إليه»[20].

من جملة ما يترجم عنه مسار منطق المواقف الاختزالية المُسندة إلى متحدث ومتحدث إليه في النصوص السابقة أنه يُنسب فعل التفضيل من عدمه إلى عامل المحادثة الأول: الفرقة (صاحب أبي تمام أو صاحب البحتري)، وللوصول بهذا المسار إلى الغاية المحددة له، أي جعله شرطا أساسيا من شروط إقامة الحوار، يعمد

المساهمون فيه إلى ترتيب العلاقة بين السائل والمجيب بخطوات مدروسة يمكن إجمالها كالتالي:

– حصر اهتمام المشاركين في منطق السؤال والجواب في ثقة السائل في قدرات المجيب.

– التماس القدرة الشعرية من فقه درجة من التفاوت لا باعتبارها قدرة سابقة عن الفهم، لكن بوصفها طريقا سالكا إلى الفهم.

ويمكن أن نجد مثل هذه العلاقة ابتداءً في درجة من المسلمات المعجمية على صورة ما ذكره ابن منظور لمادة "فهم"، قال: «الفهم معرفتك الشيء بالقلب، فهمه فهْما وفهَما وفهامةً: علمه... وفهمت الشيء: عقلته وعرفته، وفهمت فلانا، وأفهمته، وتفهَّم الكلام: فهمه شيئا بعد شيء»[21]، وذكر الجرجاني أن «الفهم: تصور المعنى في لفظ المخاطب»[22].

نلاحظ من المعاني المعجمية لمادة "فهم" ومشتقاتها أنها تجري على مدلول عام هو:

1– المعرفة بالقلب والعقل.

2– ووسيلة التوصيل الإيجابية.

3– ونجاح المتكلم في نقل تجربته إلى الغير.

4– وقدرة السامع على الفهم.

متجهة عند النقاد العرب القدامى اتجاهين أساسيين:

أولها: تبيّن من نصوص التراث أن بنية الفهم هي بنية تحتكم إلى مجموعة من المبادئ البلاغية المنتقاة من ضروب التوصيل المهيمنة في الثقافة الشفاهية. ولكي ينجح التوصيل لا بد أن يشترك المُفهم والمتفهم عنك في عدد من الخصائص وفي البلاغة التي تنمي هذه الخصائص . ويمكن تفريعها بالاستناد إلى العلاقات التي تربط المتكلم / السامع بما يجمعهما من بلاغة الخطاب. وإذا كانت قضية التوصيل ممارسة تلزمها علاقتان يقتضي بهما حسن الفهم وسوئه ؛ فإن أحدهما يبرر نجاح التواصل

والآخر يؤكد فشله، لأن تصنيف المشاركة في الفصل بين المفهمِ لك والمتفهّم عنك إلى بلاغة للخطاب، والإبانة عن حجته، والإفصاح عن أدلته من جهة المتكلم، وميل الأعناق، وفهم العقول، وسرعة النفس من جهة السامع[23]؛ يُبين:

في خاصيته الأولى الأولوية المعطاة للمتكلم على حساب المستمع[24]. والافتراض الأساسي، كالتوصيل في سائر العلاقات اللغوية، هو معرفة المتكلم الدقيقة والصحيحة بالبلاغة [25].

ويشمل في خاصيته الثانية الأهمية المعطاة للسامع[26]، إلى إمكانية تفريع الفهم داخل أي من فئات المستمعين المفترضة استنادا إلى أدوات الفهم وقوانينه البداهية. ولو أخذنا رتب المستمعين لوجدناها، باعتبار خصائصها من حيث البساطة والتركيب على ضربين:

في الضرب الأول يرتبط الاقتدار على الفهم من عدمه بجهة من بلاغة الخطاب[27]. وقد خطّطت البلاغة العربية سبله عن طريق المماثلة بين بلاغة النص وبلاغة المستمع، انطلاقا من مزاوجة مقولاتها عن الطبقة ودرجة الفهم المُسندة إليها[28]:

1- إفهامٌ مُسند إلى « مجاري العرب في الكلام»[29]؛

2- إفهامٌ يستمد حيويته وفاعليته من طريقة في إنتاج دلالة تستمد خصوصيتها من الوزن «والبناء والسجع والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللفظ، واختصار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة»[30]. وإذا كان من جامع بين هذه العناصر الشعرية، هو مساهمتها مجتمعة في تحقيق وقع جمالي يحترم خصائص خاصة الناس دون عامتهم «لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام»[31].

ويتعلق الضرب الثاني بجهة دواعي الفصل بين بلاغة المستمعين انطلاقا من مراتب بلاغة الشعر. والفروق التي يتضمنها - في درجة من التأقلم مع مراتب بلاغة هذا الشعر - كبيرة جدا:

- هناك من جهة الفهم الثاقب.

- وهناك من جهة ثانية الفهم المضطرب، والرويَّةُ الفاسدة[32].

ومن هنا يصير الفهم قاعدة ارتكاز مُسندة إلى ثلاثة أنواع من الشعر:

- بحسب النوع الأول ،يشتغل الفهم على خاصتي: الانكشاف والبيان[33].

- ويشتغل النوع الثاني على نوع من الاختيار يعقد علاقة بين بلاغة الشعر ودرجة قصوى من الوضوح، يتمكن من فهمه الكبير والصغير، لعدم حاجته إلى التفسير[34].

- ويردّ النوع الثالث إلى السهل الممتنع[35].

ثانيها: أدى اهتمام الثقافة الكتابية بالطريقة الشعرية الحداثية التي تستخدم بها اللغة – وهي طريقة تختلف عن الطريقة التراثية – إلى البحث في مهمة البلاغة في اللغة الشعرية، وفي كونها وسيلة لبسط المعنى.

يتحدد الفهم عند أبي تمام، باعتباره سبيل وصل ماض شفاهي بحاضر كتابي يتوقف ترتيب شروطه الذوقية والمعرفية عن طريق إقامة نوع من التعارض بين طريقته الشعرية وبين الطريقة المألوف والمعهود في شعر سابقيه ومعاصريه. ولهذا التعارض مصدران اثنان:

أولا، لأنه يقوم على وجهة نظر في العلاقة بين خصائص القارئ المتأمل وطريقة في الاختيار عند أبي تمام، فإذا أخذنا بقول العمري: «فالاختيار هو عمل الذات المتخيّرة مع النصوص»[36]، وبقوله أن صاحب «الاختيار يعمم مقولات مثل الاستعارة والتجنيس والطباق والتشبيه وينفي النصوص التي لا تحتوي هذه المقولات»[37]؛ عندئذ يكون قول عبد الله الطيب عن أبي تمام: « لقد كانت له مقدرةُ خارقة على تمييز الشعر الجيد من الشعر غير الجيد، حتى إن بعضهم يحتكمون إليه، لقد كان من هذه الناحية ناقدا تطبيقيا»[38] قولا يفي على وجه اليقين وصف طريقة في القراءة تتضمن بالضرورة خضوع صاحبها لخصائص النص المُختار.

ثانيا: وإذا تركنا جانبا هذا المستوى من الاختيار (وهو مستوى يحدد مسار الفهم ويعمقه)، فسيكون بإمكاننا التمييز بين مستويين من تموضع شعر أبي تمام في ملتقى نصوص شعرية كثيرة :

-مستوى يتخذ الموهبة الشعرية الفردية منطلقا لخلق درجة متعالية من الاقتدار البلاغي لتُشمّل كثيرا من البلاغة الشعرية فرادة في توظيف اللغة[39].–[40].

-مستوى يقترن ببعض التشبيهات والاستعارات والطباق والجناس التي كانت موضع الإفاضة في الحديث عن انقطاع صلة شعر أبي تمام بحسن قديم.

1– القرابة على مستوى البنية والوظيفة التي تحكم بين صور أبي تمام وشبهها من قبل ومن بعد، والتي ولدت درجة هذه الفجوة. ←

2– لا تتناول القراءة العمودية للشعر استعارات أبي تمام كنموذج أو أمثلة عن تاريخية التمفصل الإبداعي للشعر وللمعرفة به؛ بل تكتفي بحصر مجمل لنوع منها لغرض أن يشمّل العملية الشعرية في كليتها في لحظة تاريخية محددة. من ذلك، مثلا، ما حاول أن يفهمنا به الآمدي من قول شائم الدهر[41]:

ولمَّا رأيتَ الدّهرَ وَعْراً سبيلُهُ   وأبدى لنا ظَهْراً أَجَبَّ مُسلَّمَا
ومَعْرِفَةٌ حَصَّاء غيرَ مُقَاضَةٍ   عليهِ ولَوْناً ذَا عَثَانينَ أجْمَعا
وجَبْهَةَ قِرْدٍ كالشِّراكِ ضَلِيلَةٌ   وصّغَّرَ خَدَّيْهِ وأنْفــاً مُجَدّعا

أنه جعل « للدهر أَجَبَّ، ومَعْرِفَةٌ حَصَّاء ولَوْناً ذَا عثانين، وشبه جبهته بجبهة قرد، وجعل أنفه أنفا مجدعا»[42]. يولد هذا المستوى من القراءة دلالة تأخذ في الإمكان استخداما مجازيا يحاول أن يقف بها في حدود المعنى الحرفي للكلمات. وهي تصلح لتثبيت ميلٍ لرؤية شبهها كصور باهتة، سيكتشف القارئ أن هذه الصور ليست « مما يعتمد ويجعل أصلا يُحْتَذَى عليه ويستكثر منه»[43].

إن أقوى اعتراضٍ يمكن لفهم أبي تمام أن يوجهه إلى قراءة الآمدي، هو أن لدى شائم الدهر، قدرة خفية في التفطن إلى حلقات من المعاني لا نحسب أن القراءة العمودية تسمح بالتوسع فيها. إن أصالة الصورة التراثية كما هي عليه في شعر الطبقة

الأولى من عصر ما قبل الإسلام، ستظل هي ذاتها مجال الصور الأخرى داخل العصر ذاته وخارجه؛ وعندما توظف صور جديدة من قبل أعرابي يُشهدَ له بتوليد درجة من الكثافة توافق ذلك المزاح (هجاء واستهزاء) الذي حول خيال شاعر إلى داخل الدهر بحثا عن مواساة لا يجدها في العالم الخارجي، فإن الآمدي سيحاول التقليل من نوعيتها لكونها أشياء مفصولة عن السياق، وأنها ليست منضدة في خيط من الإدراك البدوي، وأنها لم تكن مشدودة بروابط القرب والوضوح، وأنها أخيرا لا يمكن أن تدرك بسهولة، ولا يمكن القبض عليها بالوصفات الذوقية والمعرفية المعهودة.

تؤدي طريقة في النظر إلى المداخل المعجمية في منطوق استعارات شائم الدهر إلى تعليق مبدأ وضوح الدلالة، فمثل «هذا في كلامهم قليل جداً»[44]، وعلة هذا الحضور الحسي ما يلي: إن العلاقات بين طرفي الصورة في مثل استعارات شائم الدهر، لا يمكن في درجات من القوة أن توصف في حدود دلالية تسمح بالتناسب الواقعي بين الطرفين وحدهما.

وهكذا يمكن أن يكون لكلمة الدهر دلالتان، تُبرز الدلالة الأولى ما يقع على بعض الدهر الأطول ويقع على الدنيا كلها، وتوحي بإحساس الرعب الذي يبعثه وضعه موضع جالب الحوادث لاشتهاره عند العرب بذلك[45]. ويتأسس المدخلان المعجميان، على مشابهة قيمية وأخرى عاطفية، يعلن في تفصيل مبدأ المشابهة – الذي يعالق بين الدهر ودلائل حسية – نوعٌ من التداخل والتلاحم بين صفات بعير مقطوع السنام[46]، ذهب عنه منبت عرفه من الناصية إلى المِنْسَجِ[47]، له شعيرات طوالٌ تحت الحنك[48]، متجعد الوجه وانعقدت أطرافه[49]، انقطعت مناديم أنفه إلى أقصاه[50]. وبناء عليه تتشكل هذه الاستعارات في وحدات دلالية، يقوم التماسك بينها والتآلف، في دخول هذه الأوصاف الواقعية مع وصف يتجاوب في التحام السلب، مع وَسْمِ «السنة الشديدة تذهب بكل شيء كأنها مَجْدَعة»[51]. ويقوم هذا التماسك، أيضا، في تجاوب إيحاءات هذه الدلالات مع مشابهة قيمية تُبين عنها تصاريف الدهر ونوائبه، وأخرى عاطفية، من

حيث إن كلمة دهر تثير، في الآن نفسه، انطباع امتداد الزمن وطوله، وإحساسا بثقل الحوادث والنوازل التي تنزل بالإنسان من موت وهرم [52].

وهناك ثانيا الطبيعة العميقة للاستعارة التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تسهم في خلق أزمة إبداعية، وإنما يمكن أن تسهم في خلق ما أسماه ل، جيني ب" قلق التأثير[53]. إن فكرة التأثير التي سبق لنا توضيح بعضا منه، تُبين لنا أن التغلغل في الحداثة الشعرية يستدعي على حد تعبير لجيني، أيضا، ميل الشاعر نحو "تغيير النماذج"[54] وفق حذاقة واحتراف شعريين لهما قدرة التعبير عن مجاملة مختلفة في حق الموروث الشعري، بدرجة تضمن التخلص جزئيا من "شبح الأب"[55]. وقد أخذت القراءة العمودية جانب الحيطة من درجة من التعمق في مثل قول أبي تمام[56]:

رقيقُ حواشي الحِلم لو أن حلمَه   بكَفَّيْكَ ما ماريْتَ في أنه بُرْدُ

بل وذهب الآمدي في استهزائه بمثل هذا التوسع حد القول بأن « هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت »[57].

يكاد يكون مصدر الضحك من هذه الاستعارة واحدا لدى طبقة من القراء، فهي تدرك عند الآمدي وأبي هلال العسكري وابن سنان انطلاقا من مجموع المشابهات التي تستلزم على الأقل شروطا وأحوالا ذهنية قبلية. وهذه الأحوال هي ذات تقاطع معنمي تقليدي، فوحدة الدلالة وهي الخيط الذي يَصِل بين الحِلم والإنسان تمثل علاقة مألوفة في الثقافة الشعرية التراثية. وهي أحد المعايير التي ينبغي الركون إليها في تحديد درجة ألفة طريقة في نقل السمات، ففي الشعرية التراثية لا يوجد أحدٌ من الشعراء وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرٌّجْحان والثقل والرزانة[58]، وذموه بالطيش والخفة[59]، «وأيضا فإن البرد لا يوصف بالرقة، وإنما يوصف بالمتانة والصَّفاقة، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة»[60]. ونلحظ أن هؤلاء القراء يعتمدون على شواهد شعرية للنابغة والأخطل وأبي ذؤيب وعدي بن الرِّقاع والفرزدق وغيرهم، للقول بنمطية الصورة وتقليديتها، وأنها على ما هي عليه في شعر هؤلاء الشعراء نمط محدد وواضح.

وإذا أخذنا حاجة شعر أبي تمام إلى الابتعاد عن نمطية هذه الصور، فإننا سنكتشف أنه قد حاول أن يجهد الاستعارة إلى ما وراء الحدود المألوفة في استعارة " رقيق حواشي الحلم "، وأنها تحمل قدراً من التفاوت الملحوظ مع قول الفرزدق[61]:

أحلامنا تَزِنُ الجبالَ رزانةً   وتخالُنا جَنًّا إذا ما نجهَلُ

« ولكنه من الصحيح أيضا أن البرد يختلط في الشعر بالجبل، قال امرؤ القيس:

" كبير أناسٍ في بِجادٍ مُزَمَّلِ "

يأخذ أبو تمام بالعلاقة القديمة بين البرد والجبل، وقد تكون هذه العلاقة حاسمة في تنظيم الدال المجازي وعناصره المكونة لدلالته الشاملة، أعني مقاصدها وحال حصولها في الشعر، إلا أننا نجدها في هذا الموضع من شعر أبي تمام أكثر عمقا، حيث « أن هذا الرجل المتحضر في العصر العباسي – مع ذلك – كان يتصور السلوك تصوراً مختلفا – إلى حد ما – عن تصور العربي القديم: ولكن حينما نتأمل الحواشي السابقة الوافية الجميلة الغالية الثمن القوية الاحتمال نعود فنتذكر صورة الجبل في شعر امرئ القيس»[62]، ومع ذلك لا تزال عملية إسقاط بعض خصائص الجبال على بعض خصائص البرد مطروحة، فهي تبدو للآمدي وكأنها دلالة مفصولة عن كل سياق، وكأنها استعارة تجاهد نفسها من أجل الوقوف على الصورة الغريبة الدالة على زيادة رقة سائره لأن العادة أن لا يكون البرد دفيئاً ولا ليّناً من الثياب[63]، ولكنها لا تفتك عن صورة امرئ القيس، ونستطيع أن نتقبلها على أساس أنها صورة قائمة على قلب وتحويل معنى سابق، وإبداع أو ابتداع صورة جديدة يخضع وقعها الحسي إلى الوقع العقلي «فالبرد رمز العقل وقد خلع الرسول عليه السلام برده على كعب بن زهير معجبا به، وهذه الحادثة نفسها تشير إلى طابع خاص للعقل لا يخلو من جانب وجداني جمالي، وهذا هو الجانب الذي كشفه أو خلقه أبو تمام في شعره»[64].

هذه المشابهة القيمية / الواقعية هي التي تحفظ للاستعارة قدرة الانتقال من ثقافة متجدرة في الأصالة إلى ثقافة شعرية حداثية. وهذا الاقتدار على التنقل بين سمات حقول غير مألوفة هي خاصية ينفرد بها أبو تمام دون غيره من الشعراء، فهو «لا

يجهل هذا من أمر الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه تقصد، وإياه تعتمد، ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ»[65]. ومن هنا تصبح أوصاف الغموض والتعقيد وغيرهما من الوظائف التعبيرية التي يعدها مثل الآمدي وشبهه وظائف «تتضمن بعيدَ الاستعارات وهجينَ اللفظ»[66]، سببا في الاعتقاد في انتماء هذه الشواهد الشعرية وغيرها للقصائد الصالحة عند المقارنة مع مثيلاتها في الجودة وفي ترتيب درجات التفاضل: جيد – أجود – الأجود. فمثل هذه المقارنات التي يحرص النقاد على الدخول فيها توفر للفهم سنن تأويل من شأنها أن تفيد في تكوّن أفق دلالي متعدد ومتنوع بحسب تعدد القراء وتنوّعهم. ويمكن للآمدي وشبهه أن يجدوا ما يكفي من البراهين التي تبيح الاعتقاد في درجة زائدة من التعمق في مثل هذه الاستعارات؛ وأنه من الصحيح – أيضا – والمهم – إن كل أثر شعريٍ يّتقبل هذا النوع من الجدل كالجدل الذي استدعته، لا بد أن يكون أثراً شعرياً متميزاً، إذا لا يمكن مقابلة بعض شواهد أبي تمام بشواهد من القرآن مرة[67]، وبشواهد من الشعر التقليدي، إلا على أثر مارس تأثيره من طريق التعمق في المعاني، وعلى شعر شاعر مصنع «بان جيده من سائر شعره: كأبي تمام ؛ فصار محصورا معروفا بأعيانه»[68].

هذا النوع في الفهم الذي يفترضه أبو تمام إنما كان سببه المعرفة بطريقة عمل الشعر، ويشكل استيعاب كل الإنسجامات – عبر جودة شعرية تستنفذها مختاراته الشعرية وطريقته الشعرية – العمود الفقري داخل النموذج الطائي، إنها مصدر صناعته الشعرية وغايتها. ولكن هل هذا يعني أنه كلما زاد حسن اختيار الشعر، كان الشعر أجود؟. لقد استطاع النقاد العرب القدامى أن يميزوا بوضوح هذا الاختيار من ذاك، وأيضا هذه القدرة في اختيار الأحسن والأجود من القدرة على قول الشعر. لننظر مثلا في قول المرزوقي في مقدمته لشرح الحماسة «كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته»[69]، فبحسب المرزوقي، نحكم على "الجودة " في تعارضها أو انفصالها مع / عن " الشهوة "، انطلاقا من التصور " اختيار" الذي يتعارض / ينفصل مع / عن قول الشعر. ومعنى هذا أن المرزوقي كان يرى تعارضا

بين ثنائية: الجودة ≠ شعر أبي تمام، وثنائية: الشهوة ≠ الجودة. وتقوده الثنائيتان «إلى التساؤل عن الأدبية، وكيف يمكن وضع قواعد تبعد الشهوات»[70]. وبما أن تصور "الجودة " الشعرية يفهم كليا من خلال شروط "حسن أُنتج في زمن متقدم"، فإن معنى "شهوة " في تصور شعر أبي تمام، لا ينفصل في جانب منه عن المعنى الذي يفيده معنى الشهوة ذاتها في تصور سبب تفوق شعر أنتج في زمن متقدم، تذكر المصادر النقدية العربية القديمة أن «أشعر العرب امرؤ القيس إذا ركب وزهير إذ رغب والنابغة إذا رهب والأعشى إذا شرب» [71].

ولرصد العلاقة بين الشهوتين غير المحصورتين بزمان متقدم أو زمان متأخر، ولا بمكان دون آخر، نحتاج إلى بيان مفصل يجيب عن السؤال التالي: كيف تَنعت خصائصٌ شعريةٌ فارقةٌ سواء كانت تلك الخصائص جيدة أو رديئة التصورَ شهوة ؟ ترى القراءة العمودية للشعر أن شعر أبي تمام يختلف عن شعر امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى في الدرجة لا في عملية الخلق ذاتها، فلديهم جميعا فيض شعري يتخذ أصوله من شهوة الشعر وحبه والرغبة فيه[72]. وعليه فإن تحديد خصائص الأثر الشعري الجيد، وتخصيص درجات التفاضل كمستوى قيمي / تقديري خاضع للوصف إن بالموجب أو السالب، تفرض علينا أن نقلب المعادلة التحليلية، فعوض الحديث عن شعر حسن قديم وقبيح حديث من خلال حكم قيمة جمالي متوالد عن ثنائية الفهم / الشعرية التراثية، يجب الحديث عن ثنائية الاختيار والشهوة باعتبارها سبيل فهم الفرق بين مذهب في الاختيار ومذهب في الشعر. وتبعا لذلك، فإن المقارنة بين المذهبين يفرض مستويات من الفهم أو الوقع الجمالي التي تسمح بها درجة من الكمال في التعبير الشعري.

إن مثال الشهوة / قول الشعر قد كشف لنا مسلك الوقع الجمالي للشعرية التراثية، ولكنه لم يكشف لنا الوضعيات التاريخية والملموسة التي صَعُبَ ملاحظتها داخل القراءة العمودية للشعر بوصفها شهوة لقول الشعر تنتج الحسن والقبيح من جهة، واستجادة لا تصطفي إلا الجيد الحسن من جهة ثانية [73]خارج الزمان والمكان، وليس

داخلهما فقط. إن الصفات الأولى داخل المستوى الأول (الشهوة لقول الشعر) تحيلنا على مصدر اختلاف الفهم في درجته البسيطة باعتباره وساطة حكم قيمة جمالي يتمفصل إلى صفتين متضادتين من نوع:

جودة / زمن ماضي وحاضر ≠ رداءة / زمن ماضي وحاضر.

وتحدد درجة الفجوة أو المسافة اختلاف الشروط الأساسية للإمساك بأي درجة من درجات التفاوت بين الصفتين، دون اهتمام بالأسباب التي يتضمن فيها الاتفاق أو الاختلاف على قيمة التجربة الشعرية ذاتها. فإذا كانت هناك كثرة في الشواهد التي تدل على ما يورده أبو تمام «من الساقط والغث البارد، مع سوء سبْكه ورداءة طبعه، وسخافة لفظه»[74]، فإن هذا التدليل لا يعود إلى عُذر يُوصل إليه بتأويلات بعيدة تُجهد النفس فهمه، ولكنه يعود إلى جدل لا يعد وحده سببا كافيا لترتيب درجة من الفهم غالبا ما تصاغ في حدود أوصاف عمومية مثل إن «من أحسن ولم يسئ أفضلُ ممن أحسن وأساء»[75] مرة، والحاجة إلى تقديم براهين مختصرة فيما يفسد ويصلح طريق الاستعارة[76]، تبعا لافتراضات القراءة العمودية القائلة أن « للاستعارة حدا تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقبحت»[77] أخرى. إن هذه الفجوة أو المسافة عبارة عن تنامي منطقي لمقولة معنمية / سيمية ثنائية (الحسن – القبيح) الرابط بين ظاهرها التضاد، كما تحدد درجات القرب أو الأبعاد التالية :

الموازنة	حسن	≠ قبيح
ص 238-240	استعارة المعاطف والجوانب للدهر لأن الدهر قد يكون سهلا وحَزْنًا ولينا وصعبا على قد تصرف الأحوال فيه	استعارة الأخادع للزمن .
ص 242-255	يجعل للقافية رونقا هذا ثوب له ماء فلان حلو الكلام وعذب المنطق أو كأن ألفاظه فتات سكر	يجعل للقافية ماء ما شربت ماء أعذب من ماء قصيدة ما ذقت أحلى من كلام فلان ما شربت أعذب من ألفاظ عمر

	حلو المنظر زيد يُشرب مع الماء عمرو يؤكل ويشرب	ما شربت أعذب من عمرو ما أكلت أحلى من عبد الله
ص 245	جعل للحزن خُطى في بدنه قصيرة لما جَعَله سهلا خفيفا،	جعل للبَثّ – وهو أشد الحزن – خطوات في بدنه، وأنه قد قصرها
ص246	أن البين حال بين المُحب وبين وصل المحبوبة، واقتطعها عن أن تصلها	جعل البين والوصل تجاريا إلى المُحب، وأن الوصل في تقدير الشاعر جرى إليه يريده ليمنعه، فيجعلهما متجاورين

وإذا قمنا بتتبع المرزوقي في أطروحته القائلة إن دواعي الشهوة يتم إنجازها دائما على صعيد يختلف عن الصعيد الذي ينفذ فيه منطلق الشعر الذي يروق ويسوغ «بدلالة أن العارف بالبَزِّ قد يشتهي لبس ما لا يستجيده، ويستجيد ما لا يشتهيه، وعلى ذلك حال جميع أغراض الدنيا مع العقلاء العارفين بها في الإجادة والاشتهاء»[78]، فإنه لن يكون بعيدا عن الاستنتاج الذي أقرته البلاغة العربية قاطبة بأن طريق ثنائية الجودة / الرداءة الذي توضحه المفارقات الواضحة المنتزعة من مذهب في الشعر أنت لا تجد «شاعرا يعطيك المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد إلى المألوف القريب، ما يعطي البحتري»[79]، ومذهب «نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة»[80] من جهة، وستكون الدهشة أكثر اتجاه هذا التوفيق في تمثل الجودة الشعرية فقط التي تشكل إحدى روائع حماسة أبي تمام «ومعلوم أن طبع كل امرئ – إذا ملك زمام الاختيار – يجذبه إلى ما يستلذه ويهواه، ويصرفه عما ينفر منه ولا يرضاه»[81]من جهة ثانية .

تنتج علاقة ضدية من هذا القبيل على مستوى الفهم ضروبا من الأوصاف المتمايزة[82]، يمكن إعادة تخطيط دورتها الدلالية على النحو التالي[83]:

إن هذه المقابلة بين المذهبين على مجموع العلاقات التي تكون المحور العمودي داخل المربع السيميائي، فستكون الدورة الدلالية – حسب الأعرابي ومن بعده الآمدي[84]– للجودة والرداءة على الشكل التالي:

جيد
صحة السبك– حسن الديباجة
حسن الاستواء – حسن التخلص– حسن العبارة– وضع الكلام في مواضعه– صحة العبارة والمعان
قرب المآتي – انكشاف المعاني
حلاوة الألفاظ – كثرة الماء – الرونق

رديء
التعقيد
استكراه الألفاظ والمعاني
وحشي الكلام
الاستعارات البعيدة
المعاني الغامضة

لا رداءة
غموض المعاني ودقتها
حاجة ما يورد إلى الاستنباط
والاستخراج والشرح

لا جودة
التكلف – الصنعة –
المعاني المولدة – الغوص
في المعاني
أخذ المعاني

ويمكننا إعادة رسم الدورة الدلالية على النحو التالي:

ألفة المذهب
الاقتصاد في الاستعارة
والطباق والتجنيس

غرابة المذهب
الإفراط في الاستعارة
والطباق والتجنيس

خصائص بلاغية قابلة للقياس
فقدت جزئيا وظائفها النظمية
بعضها له علاقة بالمقوم الصوتي
كالسجع والتجنيس والالتفات
والوزن والقافية وبعضها له
علاقة باللفظة المفردة ومعناها.

خصائص أولية وقاعدية
كالنظام النحوي
والإعراب
والغرض الشعري.

نعلم جيدا أن هذه الدورة الدلالية المُعبر عنها على هذا النحو، أنها قابلة للانتقاد من صاحب أبي تمام، ومع ذلك فنحن نحتفظ بها، لأنه في نسق البلاغة العربية، ما من حسن لاحق يمكن أن يُستبدل بحسن سابق، وسوف تتجه القراءة الشعرية، بشكل محسوس ومحتوم، إلى نتيجة متوقعة، يمكن توضيحها كالتالي:

- فعلاقة لتناقض التي تحدد، بلاغيا، محور: س1 – س1 أو س2 – س2، تصبح على المستوى الأفقي، تجليا، وهو تجلي نفي يؤدي إلى نفي إحدى الخصائص الشعرية المنضوية تحت المحور من جهة، ثم تأكيد الخصائص التي تناقضها، مثل:



فهي تنفي الخصائص الشعرية السالبة في س1 وتؤكدها في – س 1، وتنفي، أيضا، الخصائص الشعرية السالبة في س2 وتؤكدها في – س2 .

يقترح هذا التناقض في بلاغة نقد أن نستنتج من أحكام قيمية جمالية ما يمكن عده أولا المسئول عن إضافة سوء فهم لحساب هذه الأحكام، تماما بالطريقة نفسها التي يعتمدها الأعرابي في وضع اللافهم تجاه شعر أبي تمام، وأن نعده ثانيا المسئول عن تعاقب حكمين قيمين / تقديرين متعاكسين من خلال الممارسة التواصلية نفسها: ففي داخل ما يعتقد صاحب أبي تمام، إنما أعرض عن شعره «من لم يفهمه ؛ لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه»[85]، لا بد من التفريق المستمر بين ما يعلمه الأعرابي وما يجهله، لأنه في خصائص ذوق ومعرفة يكمن قصور يعطل الفهم عن تقدمه، لأن أبا تمام أتى « في شعره بمعانٍ فلسفية وألفاظ غربية ،فإذا سمع بعضَ شعره الأعرابي لم يفهمه، فإذا فُسِّر له فهمه واستحسنه »[86].

فالفهم الفردي يدرك في ذاته كحكم قيمة غير ثابتة، إذا نظرنا إليه من زاوية درجة الانسجام الحادث بين الخبرة الشعرية وبين تشكل الفهم في ذهن المتكلم والسامع

– المثالي من جهة، ومركزية استدعاء وظيفة أخرى للفهم وهي وظيفة التأقلم مع القوانين الشعرية المتجددة؛ إن الفرق الأساسي، بالنسبة لأبي تمام، يكمن في أن الفهم الذي يصل بين بداهة الأعرابي وبصيرة قارئه المفضل، يُعد فهما قابلا للتحرك بسرعة نحو فقه سبب اهتزاز المسلمات السائدة حول الشعر، أما الفهم الذي يكتفي بوقع فني مخالف لمذهبه الشعري يفتقر في النهاية إلى القدرة على الانتقال إلى فهم ما يمثل الكمال في الشعر الحداثي. ومن هنا يصبح شعر أبي تمام كما يقول جادمير «وسيط ثابت بين المبدع والمتلقي، وعملية الفهم متغيرة طبقا لتغير الآفاق والتجارب، ولكن ثبات النص – كشكل – هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم ممكنة»[87]، ويتصدى في آن للإجابة عن الحجج التي يقدمها فهم «بوصفه سلسلة من الإجراءات والاستعدادات الذهنية والمواقف الذاتية والتفسير»[88]. وفي حال الفهم في ثقافة التحول فإنه يمكن تعويض افتقاده إلى سلسلة الإجراءات بأنموذج من الاستعداد المعرفي والذوقي الذي صادفناه في الحفظ، ويشتق القارئ المثالي أسسه من طريق إيجاد علاقة بين مخزونه بتراكماته واستجابة من فقه مقارنات جديدة. ومن هنا يكون التجاوز سبيل كشفٍ في داخل كل محاولة للوقوف على موضع الإحسان من القصيدة الشعرية، وأيضا سبيل الانتقال من تفاعل ينفي أي انسجام بين الأفق المتوقع في القصيدة الشعرية وبين أفق الانتظار المنتظر في تجربة المتلقي، إلى تفاعل يفقه مقومات القصيدة موضع الإجازة، فيحصل تغير في هذا الأفق في شكل توحد بين أفق الانتظار الذي ترسمه القصيدة الشعرية ورغبات المتلقي المتجددة .

إن تفسيرنا لكيفية تأثير الفهم على تصور وقع فني مخالف / منسجم للمذهب الشعري يشير إلى أن لهذا التصور تمييزين أساسيين، وهما:

– تمييز من نمط جمالي بين التوقعات الفنية التي تكونت لدى ابن الأعرابي لحظة سماعه شعر أبي تمام، وتلك التوقعات التي يسمح بها إيجاب الفهم عند أبي تمام، وتصبح، هاهنا «الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بوساطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل»[89]؛

وتحتل المفاضلات الشعرية في هذا الإطار من التوقع موقعا أنموذجيا في إعادة «تركيب الأسئلة التي أجاب عنها النص»[90]، وفي حالة سؤال الفهم وجوابه تكون العلاقة بين الفهم والتفسير بمتناول قراءة ينبغي أن تعيد بناء تاريخ الشعر وفق «عملية تتابع جدلية وديناميكية بين الأسئلة والأجوبة»[91] من جهة، وبين الشاعر والمتلقي من جهة ثانية .

وتؤدي – من منظور هذه العلاقة المتجددة – كفاءة تلقي المدونة الحداثية إلى الحديث عن المرونة والفطنة في توظيف المعرفة والذوق الشفاهيين. وان معنى النص يتشكل في تجدده الدائم «والمعنى المتجدد هو نتيجة تطابق واتحاد عنصرين: أفق التوقع المفترض في العمل، وأفق التجربة المفترض في المتلقي، إذ أن المتلقي هو الذي يحقق إنجاز بنية العمل، وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية، يتغير المعنى فيها. فالمعنى الأدبي حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبوساطة مجموعة الإشارات الظاهرة أو الكامنة، والاحتمالات الضمنية، والخصائص المألوفة، يكون الجمهور مهيئا من قبل ليتلقاه بطريقة ما، وهو ما يسمى بأفق القارئ»[92].

– وتمييز يخص الخصائص الإدراكية للقارئ العالم، إذا نظرنا إلى هذه الخصائص وجدنا أنها ليست خصائص ملازمة لخصائص السامع المثالي قي ذاتها، فهي ترتبط بالكيفية التي نتفاعل به، حسب أيزر، مع تحريف الأديب «نموذجه نحو قارئه المفضل»[93]. ويبين هذا أن تصور الفهم، كما يفهمه الصولي مثلا، محدد من خلال الوعي بمقتضيات الفن الشعري الذي يستند إلى التقابل الحاد في قول البحتري عندما سئل عن نفسه وعن أبي تمام: «هو أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه»[94]، بحسب هذا الطرح التقابلي المعيار، نتمكن من فهم (وبالتالي حد) خصائص القارئ العالم من خلال خصائصه المفارقة لخصائص جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وأيضا، من خلال خصائصه المفارقة لخصائص عالم لم يتبحر شعر أبي تمام ولم يسمعه[95]. وكل خاصية من هذه الخصائص هي داخل هذا التقابل وليست خارجه، والخصائص المسندة إلى هذا التقابل الحاد هي تلك المعرفة الشعرية التي تمتلك خبرة جمالية تمكنها، كما يقول إيكو، من إعادة

النظر في الطريقة التي نستنبط بها المعنى عامة «إذ يصبح المخاطَب واعيا إمكانيات جديدة للإشارة فيضطر إلى إعادة التفكير في اللغة كلها، وفي جميع التراث الذي قيل، ويمكن أن يقال، أو ينبغي أن يقال»[96].

يتبع، إذن، السؤال، ترتيبا زمنيا: ففي سؤال سعيد المكفوف، يضع شعر أنتج في زمن متقدم قبل شعر أنتج في زمن متأخر. وبما أن الجواب يرتبط بزمن شعر متأخر، وهذا الشعر يدرك من خلال المقابلة الحادة بين الزمنيين والمذهبين الشعريين، فإننا يجب أن نستوعب، أيضا ،المعايير/ السنن التي تهتم بشروط فهم يقترب مما قصده جادمير حين ذهب إلى أن الفهم « أن نفهم شيئا ما كجواب»[97]. وتبعا لنموذج القصيدة الشعرية عند أبي تمام، يستطيع المشاركان في منطق السؤال والجواب أن يتبنيا، في دور الشاعر، موقفا تجاه شروط الفهم، وفي دور المتلقي، موقفا تجاه شروط أخرى للفهم. وتأسيسا على نوع هذا الفهم يستطيع الشاعر، بلا شك، أن يميز، حسب مفهوم ياوس، «العلاقات القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب»[98]، لكن أنموذج القصيدة الشعرية التي يقترحها أبو تمام لا يقضي بأن ترتبط الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الشعرية بالانتظارات المعاصرة في فهم مطابق للفهم الذي تسمح به القصيدة الشعرية التراثية.

<u>المصادر والمراجع</u>

1. أبو زيد نصر حامد، **<u>إشكاليات القراءة</u>**، ط 5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م.
2. أحمد أبو حسن، «نظرية التلقي والنقد الغربي الحديث»، **<u>مجلة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط</u>**. سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 24 – 1993.
3. إيقانكوس خوسيه ماريا بوثويلو، **<u>نظرية اللغة الأدبية</u>**، ترجمة د. حامد أبو أحمد، الناشر مكتبة غريب، الفجالة، مصر.

4. ابن رشيق أبو علي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972 م.

5. البغدادي، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967 م.

6. البكري أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز، **معجم ما استعجم**، ط. 1، تحقيق مصطفى السقا، لجنة التأليف والترجمة بالقاهرة، 1364 هـ، 1945 م.

7. **بلاشير ريجيس، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، تعريب إبراهيم كيلاني، دار الفكر، بيروت 1956.**

8. البوشيخي الشاهد، **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ**، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1402 هـ، 1982 م.

9. التوحيدي أبو حيان علي بن محمد بن العباس، **المقابسات**، تحقيق وشرح حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، 1347 هـ.

10. جادمير هانز جورج، **التأويل واللغة والعلوم الإنسانية**، ترجمة محمد الزين، المجلد 16، العدد 4، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

11. الجرجاني علي بن محمد بن علي، **كتاب التعريفات**، حققه وقدّم له ووضع فهارسه إبراهيم الأبياري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985.

12. خرماش، محمد، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال: موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي.

13. ريكور بول، **نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى**، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2003.

14. الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى)، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

15. الطيب عبد الله، نشأة النقد العربي وقضاياه، حوار منشور بمجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الثاني، شتاء 1986.

16. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1406 هـ - 1986 م.

17. العمري محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

18. فوزي فهمي، مقدمة الترجمة العربية لكتاب: جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة 1995.

19. القمري بشير، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، الفكر العربي المعاصر، العددان 60 – 61، جانفي / فيفري، 1989 م.

20. المرزوقي (أحمد بن محمد الحسن)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951 م.

21. ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، ط 2, دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981 م.

22. هوليب روبرت، **نظرية التلقي**، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1997م.

23. وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية**، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987 م.

24. ياوس، **علم التأويل الأدبي: حدوده ومهماته**، ترجمة د. بسام بركة – العرب والفكر العالمي، عدد 3، 1988.

المراجع باللغة الأجنبية:

Greimas A . J ., **sémantique structurale , recherche de méthode** , P . U . F , paris 1986.

الإحالات

1- إن مزايا اختصاص السؤال بشعر الكميت دون غيره من شعر الشعراء، هي مزايا أفضل من تلك التي يقدمها شعر هؤلاء الشعراء، وتمكن في اختصا، كشعر الكميت وشعر مروان بن أبي حفصة بطريقة شعرية عدت منطلقا وقاعدة للفصل بين الشعر التقليدي وشعر المولدين، ينظر: المرزباني، ص249 – 255.

2- المرجع نفسه، ص256.

3- المرجع نفسه، ص250.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص250.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص253.

6- ينظر: المرجع نفسه، ص254.

7- المرجع نفسه، ص250.

8- المرجع نفسه، ص249 – 250، ص 268.

9- لسان العرب مادو خبط.

10- ينظر: المرزباني، ص252.

11 – ينظر: الآمدي ،ص 20 .

12- المرجع نفسه، ص23، وينظر: المرزباني، ص401.

13- المرزباني، 401.

14- ينظر: االآمدي، ص21 والمرزباني، ص 401.

15- يميز كريماس بين عملي القول (énonciation) التي تعد نظيرا للفعل المقال داخل الخطاب، ينظر: هامش، نوسي، عبد المجيد، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)**، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م، ص80 . نقله عن،

Gremas (A J ،)courtes (J) ،sémantique ،dictionnaire ،raisonné de la théorie du langage ،p ،128

16- المرجع نفسه، ص80.

17- ينظر: الآمدي، ص12.

18- المرزباني، ص373.

19- المرجع نفسه، ص400.

20- المرجع نفسه، ص407.

21- لسان العرب مادة فهم.
22- الجرجاني ، كتاب التعريفات، ص217.
23- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص7.
24- المرجع نفسه، ج1، ص11 - 12.
25- المرجع نفسه، ج1، ص87 .
26- ينظر: الجاحظ، حجج النبوة، ج1 ص279.
27- العسكري، ص58.
28- التوحيدي، ص170.
29- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص162.
30- أبو حيان التوحيدي، ص170.
31- المرجع نفسه، ص170.
32- المرجع نفسه، ص 57.
33- المرجع نفسه ، ص64.
34- المرجع نفسه ، ص61.
35- المرجع نفسه، ص66، وينظر: ص64- 65.
36- العمري، ص70.
37- المرجع نفسه، ص70.
38- الطيب عبد الله، ص93 .
39- الصولي، ص34.
40- ينظر: المرجع نفسه، ص59.
41- أحد شعراء عبد القيس.
42- الآمدي، ص242.
43- المرجع نفسه، ص242.
44- المرجع نفسه، ص242.
45- ينظر: لسان العرب مادة دهر.
46، ينظر: المرجع نفسه، مادة جبب.
47- ينظر: المرجع نفسه، مادة عرف.
48-- ينظر: المرجع نفسه، مادة عثن.
49- ينظر: المرجع نفسه، مادة قرد.
50- ينظر: المرجع نفسه، مادة جدع.

51- ينظر: المرجع نفسه، مادة جدج.

52- ينظر: المرجع نفسه، مادة دهر.

53- القمري بشير، ص93، نقله عن، إستراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص260.

54- المرجع نفسه، ص93، نقله عن إستراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص 262.

55- المرجع نفسه، ص93، نقله عن إستراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص262.

56- الآمدي، ص128، والعسكري، ص119، وابن سنان، ص249.

57- الآمدي، ص128.

58- ينظر: المرجع نفسه، ص 128- 130 والعسكري، ص119 وابن سنان، ص249.

59- ينظر: الآمدي، ص130.

60- المرجع نفسه، ص130.

61- ينظر: المرجع نفسه، ص 129.

62- ناصف مصطفى، ص111.

63- ينظر: لسان العرب مادة برد.

64- ناصف مصطفى، ص111.

65- الآمدي، ص131.

66- المرجع نفسه، ص126.

67- ينظر: المرجع نفسه، ص244 – 254.

68- ابن رشيق، ج1 ص132.

69- المرزوقي، ج1 ص4 .

70- العمري، ص86.

71- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص138، وينظر: المرزوقي، ج1 ص14- 15، وابن رشيق، مرجع سابق، ج1 ص95 .

72- ينظر: لسان العرب مادة شهي .

73- ينظر: المرزوقي، ج1 ص8.

74- الآمدي، ص31.

75- المرجع نفسه، ص27.

76- ينظر: المرجع نفسه، ص244.

77- المرجع نفسه، ص242.

78- المرزوقي، ج1 ص8.

79- الجرجاني: أسرار البلاغة، ص154.

80- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ، ج1 ص1.

81- المرجع نفسه ، ج1 ص8.

82- ينظر: الآمدي، الموازنة، ص10-51.

83- أستلهمنا هذا المربع السيميائي من كتاب .

A ،J ،Greimas ،sémantique structurale ،recherche de méthode ،P ،U ،F ،paris 1986 ،P ،255-256

84- ينظر: الآمدي، ص10-51.

85- الآمدي، ص20-21.

86- المرجع نفسه، ص27.

87- أبوزيد نصر، ص42.

88- جادمير هانز جورج، ص56.

89- هوليب، روبرت، ص143.

90- خوسيه ماريا بوثويلو إيقانكوس، ص129.

91- المرجع نفسه، ص129.

92- فوزي فهمي، ص16.

93- روبرت سي هول، ص116.

94- الآمدي، ص15.

95- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص4.

96- وليم راي، ص145.

97- ياوس, هانس روبرت، ص59.

98- أبو حسن أحمد، ص30.

شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية

د. مصطفى درواش
بجامعة -تيزي وزو-

1 – هامشية المرجعية في منطق البنية:

عرفت الدراسات النقدية الحداثية ارتقاء في البحث والمعرفة والمقارنة، وتوسّعًا في قراءة الخطاب الأدبي، بمنأى عن الجدل والمغالطة والأحكام التعسفية التي ضاق بها فكر الإبداع والكشف. فلم يعد هذا الخطاب مشدودًا إلى الأصول والمرجعيات خارج النصية، كما لم يعد هناك تعارض حضاري، تقصى فيه جهود وخبرات. مثلما لم يصبح للنص الغائب سلطان ولا فعل خارق، تستجيب له طبيعة الأدب ووظيفته. إذ بفضل تقدّم البحوث اللسانية والنقدية، استقل النص، فارضًا شروطه الخاصّة على كلّ مرجعية معرفية، تدعي الفرادة والتميز والتأثير.

ويظهر مصطلح الشعرية، مبشرًا بفتح جديد، وبرؤية ثورية شملت تفاصيل الخطاب الشعري وإيقاعاته التي ازدادت بها المسافة اتساعًا ووضوحًا. وهذا كان له أثر في وجوب أن يطوّر المتلقي أدواته ويوظف إمكاناته في القراءة والمعرفة النقدية. ويلخّص الناقد اللساني رومان ياكبسون هذا التحول النوعي إلى خطاب الكتابة بقوله إنّ الشعرية تتجسّد في «كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرّد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[(1)]. أي أن الشعرية لا تستقيم بالدلالة المعجمية التي كثيرا ما فرضت منطقها على النقد الذوقي، وهو يضع شروطا لفصاحة المفرد، على الشاعر أن يتقيد بها، ليقبل قوله. وهذا ما درج على تأكيده الخطاب التراثي الشفاهي، من حيث ثراء المعجم الشعري، ولو تعلّق الأمر بفقدان التجربة الشخصية لأصالتها. وكأن توظيف مصطلحات الفلسفة والعلوم والمهن، يحول دون التفوق والجودة، لاسيّما أن السامع أو

القارئ في مراحل الثقافة الشفاهية لم يكن خبيرًا ولا بصيرًا بإشكال الكتابة والتأليف، وما يتعلق بهما من معاناة وحضور ووعي. وهكذا فإنّ الدلالة المعجمية لا تمثل إلا جزءًا واحدًا من مستويات متداخلة، يتضح بها النص ويكسب هويته (لقد همش عبد القاهر الجرجاني المستوى المعجمي، وعدّه مجرد أداة اصطلاحية باهتة تكرّس العادي وتثبته وتشيعه). والأمر، ليس وقفا على هذا المستوى وتوابعه في ثقافة المشافهة، بل إنّ تزفتان تودوروف، يكشف خطر ما هو غير نصي على النصي، فإنّ المعرفة الإنسانية تسعى انطلاقًا من خلفياتها الفكرية والاقتصادية والنفسية، إلى جعل الخطاب الشعري مجرّد أداة. إنّها: «تنفي جميعها طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي وتعتبرها تجليا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنفسية أو المجتمع (أو الفكر الإنساني) أيضًا... فالعمل الأدبي تعبير عن (شيء ما). وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا (الشيء) عبر القانون الشعري»[2]. إذ عوض أن يسأل النص: كيف قال؟ يسأل: ماذا قال؟ أو من قال؟ إنّ الشعرية ليست جنسًا أدبيًا، ولا اتجاهًا في الكتابة تحكمه مبادئ وأصول، إنما هي كما يعرّفها هنري ميشونيك: «نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية. والنظرية تعني البحث في المفاهيم التي يمحص بواسطتها اشتغال الأدب، إنّها البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما»[3]. وأشار إلى وجوب تمييز الشعرية الشكلانية من الشعرية التاريخية وشعرية الخطاب. وفي منظوره فإنّ البنيوية التي انفردت بالشعرية وتبنّت أسسها وأصولها ومستويات تمظهرها، قد انغلقت على نفسها، حين ألغت الآخر بكلّ ثقله وتعقيداته: «لقد كان نجاح البنيوية هو نفسه، مصدر فشلها، فقد طمحت إلى العلمية وتنكرت لحدودها، لكن العلم لا يكون إلا محدودًا، فيما لا حدود للبنية، ولا سبيل إلى تجاوز تلك الحدود إلا بإقصاء الذات من الكتابة، ومن القراءة والعلم نفسه: مما يعني تغييب التاريخ...»[4]. وهذا دليل على الصبغة التجريدية التي طبعت الفكر البنيوي، والتي أوحت بأن الخارج موجّه ضد الذات، وأن الصراع يتصاعد، كلّما تسرّب هذا الخارجي إلى حرمة الداخلي.

إنّ الشعرية بخصائصها المجرّدة، لا تنظر إلى الخطاب الأدبي بوصفه كلاما صادقًا أو كاذبًا، لأن من مبادئها أنها تميّز بين الأدب والأعمال الأدبية، ذلك أن: «العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعًا، هي علاقة تنافر»[5]، إذ: «ليس الأدب كلامًا يمكن، أو يجب أن يكون خاطئًا بخلاف كلام العلوم، إنّه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق، لا هو بالحق، ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال فذلك ما يحدد منزلته أساسًا من حيث هو (تخيّل)، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النص الأدبي لجملة صحيحة أو باطلة»[6]. لقد كان المقياس الأخلاقي، أداة للحكم على شرعية النص المقروء أو عدم شرعيته، فليس الأدب بنية مجرّدة، بل هو أداة لتثبيت القيم والأعراف. ولعل هذا سبب كافٍ للبنيوية في دعوتها إلى موت المؤلف. وسبق للسجلماسي (ق 8 للهجرة) أن صرّح في منزعه عن التخييل: «وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية»[7]. فلا ينسب التفوق إلى المؤلف، بل إلى النص، إذا امتلك دواعي إبداعه، دونما ارتكاز على التأويل وجهود المؤولين التي كثيرا ما أخرجت الشعر من شعريته، لأن المسألة ترتبط بالاتساع، و: «هو أن يقول المتكلم قولا يتسع فيه التأويل»[8]. فلا معنى إذن للمواقف والمقامات والأحوال النفسية في بنية النص الشعري، لأنّ الشأن ليس في الإبلاغ كعنصر يحقق التواصل، ولا في نسبة اختلال بنيات النص إلى صاحبه. فالشعرية هي خاصية للشعر، لا للموضوع الشعري، وهذا ما أكّده تودوروف الذي يرى أنه: « لكي نصف قصيدة وصفا غنيا نحتاج إلى الوقوف في مستويات مختلفة، إصاتية – إيقاعية – وزنية – مورفولوجية – تركيبية – معجمية – رمزية. والأخذ في الاعتبار لعلاقاتها المترابطة»[9]. أما المعنى، فإنّه في منطق الشعرية ليس أمرًا مفروضًا من الخارج. يقول ستيفن نوردا بل لاند: «إنّ الأدب ليس شيئًا آخر سوى تقنية الدلالة: إن وجوده كائن في شكله، وليس في المحتوى أو الرسالة الإيجابية للخطاب في إنتاجه للمعنى. وليس في المعنى المنتج. إنّ الكاتب وهو منغلق في (كيف يكتب الكتابة) لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة تاركًا للآخرين مهمة ملئها»[10] إنّ جمالية الكتابة ليست مجموعة ألفاظ تختار، لأنها

تتميز بميزات شعرية دون أخرى، كما أنها ليست مجموعة معيّنة من التركيبات تحفظ وتتعاود، وإنّما هي لغة تتميز ببنيتها، التي تصنع فيها اللغة بطريقة شعرية خاصّة. إنّ الشعرية وفق هذا المنظور: «جسد النص اللغوي الذي تتجلى فيه والذي نسميه شعرا»(11)، أي أن مقولة: اللغة غطاء وأداة، لم يعد لها وجود في المصطلح النقدي الحداثي ما دام الشعر كلاما مؤلّفًا بطريقة خاصّة. وهذا ما دفع كمال أبو ديب، لأن يوجّه انتقادًا للكيفية التي كان ينظم بها الشعر العربي: «يبدو في تاريخ الشعر العربي بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار في الصورة عنه، وكلّما خفّ طغيان الانتظام الوزني، كلّما ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة»(12). إنّ الشعر يتميز من البنية الدلالية والتركيبية بالوزن ويتغاير، لأنّ الشعرية، على نحو ما يقول: «ليست إلغاءً لأهمية الوزن، بل محاولة لفهمه في أبعاده الجوهرية، أي في كونه أساسًا، تجسيدًا لفجوة مسافة توتّر حادة»(13). وهذا ما اضطر كما أبو ديب إلى إنكار علاقة الوزن بالإيقاع (الإيقاع عنده حركة داخلية) واتهام عروض الخليل بالكمية، مقايسة بالفكرة القديمة التي كانت تربط الوزن بالحالة النفسية، أو حتّى بالغرض الشعري من مبدأ الاعتقاد الموسيقي بالانتظام والتكرار، وصلة هذا الاعتقاد بحاسّة السمع التي هي ملكة طبيعية في التذوق تربط الإيقاع بتجربة السماع في تثبيت الغنائية أو نفيها (الأذن تؤدي وظيفة تمييزية). أما الشعرية فإنّها تدرك اللغة وتعمل على إظهار كثافتها وثرائها، ذلك أن اكتشاف هذه الشعرية لا يتم اعتباطًا أو تلقائيًا، وإنّما عبر طبيعة تشكّل العناصر اللغوية داخل نظام الخطاب الشعري، فتتأس بالتالي فاعليته.

إنّ الإدراك لدى الشكلانيين الروس فعل يحمل في جوهره غاية جمالية بحتة، تفوق إدراكات الأحاسيس وخلجات النفوس. لما يتصف به من عدول عن الأنساق السائدة، يقول شكلوفسكي: «إنّ غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف. وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشياء صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها،

ولا بدّ من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»[14]. فالشكلانية كمؤسسة لسانية ونقدية، في تنظيرها الذهني، لا تفهم الخطاب لشعري خارج حدوده المنطقية. إنّ النص بناء معماري منتظم ومتراص بطريقة محكمة. والإدراك هو عمق النظر، وهذا يكسبه شرعيته في إيثاره لجمالية الإتقان، التي هي كذلك خروج على مألوف التأليف. إنّ الشعرية تفتح مجالا أكثر سعة لوصف الشعر بالوقوف المعرفي على مستوياتها كثافة وتداخلا، كما أنها تسمح بإدراك أفضل لهذا الشعر لغة مخصوصة (عالم قائم بذاته). أما وظيفته التي أرّخ لها النقد الإنساني، مقرونة بالسياق، فإنّها أكّدت على إلمامه بتفاصيل الحياة البشرية في عصورها وبيئاتها ومعتقداتها وتلك الجهود لم تبحث في حقيقة هذا الكائن، بل في توابعه التي فرضها وهم المرجع، والتي نظرت إلى الشعراء على أنهم أصحاب إلهام وعبقرية ورؤية واختيار، فتوحّدت الصلات، بحيث ومع رقي الثقافة والفكر، أضحى الشاعر مضموناً شعريًا، والعالم مضموناً شعريًا. أما الكتابة فهي الوسيلة الأكثر دينامية، لأنها الكاشفة عن موقف الشاعر من أنماط الحياة وأسرارها، ولو أنه قد نظر إلى الشعر مقارنة بالنثر، بأنه معرفة جزئية وفرع من فروع المنطق. لكن الشعرية ليست تخييلا، بل هي كيفية في استخدام اللغة. ولكن رومان ياكبسون ينقد مفهوم الشعرية عند الشكلانيين الروس ومن اتبع خطاهم. هذا المفهوم الذي يقصي صلة الأدب العضوية بالموضوع، أي بحركية المجتمع. وكأنهم بصنيعهم النقدي هذا يدعون إلى نظرية (الفن للفن)، والأدب حالة متغيرة شديدة التلاحم بالبنية الاجتماعية. والأساس لدى ياكبسون القول باستقلالية الوظيفة الجمالية، لا بانعزال الأدب[15]. إنّ مذهب (الفن للفن) أو مذهب الجمالية الكانطية، دعوة صريحة وواضحة لإحلال الصورة كتناول مميز وصنعة متقنة مكتفية بذاتها، محل المادة التي لا تمنح للشعر شعريته، ولأنها تشوّه جماليات التعبير والصورة، وهي شيء خارج حقيقة الأدب.

2 – القراءة بديل منهجي:

تقوم القراءة البنيوية على وصف النص الأدبي بمعزل عن أحكام القيمة والاستجابات السلبية للمتلقي كالطرب والإعجاب والتأثر النفسي الذي تهتز له أركان الجسد. وهذه الرؤية تخطّئ بشكل صريح القراءات التاريخية والنفسية والاجتماعية التي ترى في الخطاب الأدبي مجرّد وثيقة، ولكنها وثيقة كاشفة عن الأسباب والعلل والانتماءات. فالأصل القطب هو المرجع، وكل مرجع سلطة، ولا سلطة للنص، إلا من حيث كونه جميلا ومفيدا. ذلك أن اليقين فيما يقول النص، وكأنه برهان على فكرة أو معتقد أو نظرية، تقوم على تأويل المقول وفق منطلقاتها الفكرية والمنهجية. أي أن مصير النص مرتبط بالتفسير والتأويل والإيضاح. تلك هي غايته في طبيعته ووظيفته. لكن النص في الفهم البنيوي عالم آخر. إنّه نظام من الرموز والإشارات، يقوم المتلقي بكشفها في أثناء تأديته لوظيفة القراءة كعلاقات. يقول رولان بارت في توصيف الأثر الأدبي: «إنّ الأثر (لا يخلد) لكونه فرض معنى وحيدًا على أناس مختلفين، وإنّما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها خلال أزمنة متعددة: فالأثر يقترح، والإنسان يدبر»(16). لهذا ضبط بارت علاقة النقد بالأثر الشعري. إنّها علاقة معنى بشكل: «فالناقد لا يدّعي (ترجمة) الأثر، خاصّة بوضوح أكبر، نظرًا لأنه ليس هناك ما هو أوضح منه. ما يستطيعه هو أن (يولد) معنى معيّنًا»(17). ولكن الناقد ليس هو القارئ ذاته. إنّما هو مجرّد قارئ: «أنابه آخرون للتعبير عن مشاعرهم الخاصّة بدعوى معرفته أو قدرته على إصدار الأحكام...»(18). أما القراءة فإنّها «وحدها تعشق الأثر الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة...»(19). لقد تحوّل النص إلى قراءة في مستوياته، لا للانفعالات والتصورات أو المواقف الفلسفية من الإنسان والكون والحياة. إنّها قراءة وجّهت المقول إلى كون لغوي محدد. ذلك أن القارئ مقيد وليس حرًّا تعبث به أهواؤه. إنّه يبحث في داخل النص (عناصره اللغوية المتعددة)، ويفاجئ الآخرين بما لم يتعوّدوا عليه. وقد ذهب تودوروف إلى أن ظهور البنيوية بهذا الشكل، قد غيّر في نظرية الأدب تغييرًا جذريًا، لأثرها في العلوم الإنسانية. فهي تركز على الوصف لا على التفسير، وتهتم ببنية الخطاب الأدبي.

إنّ الشعرية هي نتاج تواصل النص بمتلقيه، لصالح قارئ يتجدد معه النص بتجدد قراءاته (قراءة بحث وكشف ومعرفة) وتعدّدها. لأن الشعر ليس له معنى محدد، ولا يعبر عن فكرة، بل إنّه قائم على تعدد المعاني وتنوعها، وما يتولد من شعرية النص، بوساطة التطبيق الذي يتحدد بمستويات الخطاب الأدبي ومن منظور لساني. وقد أعلن بول فاليري أن: «الأدب ليس ولا يمكن أن يكون سوى نوع من البسط Extension والتطبيق Application لعدد من خصائص اللغة»[20]. وفي هذا إلغاء لذاتية أحكام القيمة من حيث منطلقاتها البيئة والزمنية. وقد أبان بارت عن مركزية النص والقراءة بقوله: «إنّ مقياس العمل لا يكمن فيما يقدمه في النهاية (أي في كونه المنتوج المتقن)، بل يكمن في العمل الذي يقدمه (أي في الإنتاج الذي يريد أن يقود إليه القارئ)، فبقدر ما يتكوّن العمل (ويقرأ) بالتدريج، بقدر ما يتغير»[21]. وأوضح مبرره لفردانية القراءة: «إنّنا نعرف أنه ينبغي لكي نعيد للكتابة مستقبلها، علينا أن نقلب الأسطورة، فميلاد القارئ ثمنه موت الكاتب»[22]. فالمؤلف الذي زخرت به كتب الطبقات والعبقريات هو في الحقيقة أسطورة، أو حكاية ظاهرها صحيح وباطنها وهم. ومن هنا فإنّ بارت: « يجب أن يكون القارئ هو من يكتب الكتاب، فالقراءة لا ينبغي أن تكون استهلاكًا، بل إبداعًا»[23] فلا خير في الاستهلاك دون حركة وإنتاج وإضافة. إنّه حالة سلبية تتلقى ولا تكشف وتبدع. لهذا كان بارت صريحا في الفصل المنهجي بين الدال والمدلول (المدلول بمختلف مصادره وفتواه): «إنّ لديّ اقتناعًا أن نظرية القراءة (هذه القراءة التي كانت دائما تشكل القريبة المحتقرة للإبداع الأدبي) هي خاضعة بالضرورة لنظرية الكتابة، ففعل القراءة هو إعادة اكتشاف على مستوى الجسد وليس على مستوى الوعي – كيف أن هذا كُتِب. وهو أن نضع أنفسنا داخل عملية الإنتاج La production، وليس داخل المنتوج Le produit »[24]. ولهذه القراءة شروط، إنّها ليست لهوًا أو عبثًا أو قلبًا لحقائق الأشياء أو إيضاحها. وبالتالي حسب فانسان جون: «نفهم... جيدًا لماذا تشكل القراءة – مثلها مثل الكتابة – إنتاجًا وعملاً، فالقارئ عليه أن يشكل معنى النص انطلاقًا من لعبة الأشكال التي تقدمها الكتابة له، لهذا، فإنّ العمل الفني ينفر كثيرًا... من الوضوح، فالقراءة الواضحة تمنع المتقبل من أي اختراع، وتجمد قدرته

على الإبداع »[25]. إنّ الكتابة والقراءة مشروطتان بالتدفق في نهر واحد فسيح وعميق هو الإبداع. فلا إبداع والقارئ يستقبل، بل حين يكشف ويحسن الوصف والبناء ومن ثمّ تتحد الكتابة بالقراءة، فيتشكل النص اللغة. لكن بارت يريد أن يكون أكثر وضوحًا، فيقول: « فكلّما كان النص متعددًا كلّما كان مكتوبًا بشكل اقل قبل أن يُقرأ»[27]. وفي هذا تجسيد لخصوصية الخطاب الشعري، من منطلق أن البنيوية هي نظرية اللغة. والنص في ضوئها ممارسة لغوية تتم بوساطة الوصف، أي كيف تتساوق المستويات، لتكوّن كلاًّ موحدًا هو بنية النص دون الاستناد إلى تعليل هذه الكيفية في استغلال طاقات اللغة، أو محاولة إبراز عناصر الغموض والموهبة. إنّ القراءة هي التي تكسب الشعر شعريته مع أنها ليست ثابتة ما دام النص مفتوحًا ينتظر تدّخل القارئ وكيف يقرأ، دون أن تكون غايته مجرّد إعادة إنتاج المعرفة، ذلك أن البنيوية: «تناولت النص الأدبي من خلال اعتباره مبنيًا بعلاقات عناصره»[28]. وقد ذهب بوريس ايخنباوم إلى أن: «النص مبني بطريقة لا يمكن فيها فصل شكله عن مضمونه. وأن نظام النص هو النص ذاته بقوانينه وعلاقاته وتفاعلاته»[29]. أما الصورة في هذا النسيج البنيوي فإنّها ركيزة أساسية من حيث صلتها العضوية بالتركيب الذي يمارس عليها تحوّلات إبداعية، ينزاح بها النص عن المألوف المعتاد في أحاديته ونمطيته، على الرغم من أن التحول من البنية إلى النص يعدّ اكتشافا أكثر فاعلية في النقد والقراءة، على نحو ما تؤكّده نصوص بارت وجوليا كريستيفا التي بنت مؤسستها النقدية على إنتاجية النص، لا على كونه منتوجًا، حيث: «أصبحت العلاقات التركيبية والقضايا الأسلوبية التي تتركّز في بنية النص لا تعنيها بقدر ما تعنيها القضايا الأخرى التي أسهمت في تشكيل النص وإعطائه خصوصيته. إنّ النص عندها عدّة نصوص تكشفت في نص واحد»[30]. فالنص الشعري ليس ظاهرة عادية مكرورة في الزمان والمكان، ولا هو لغة أنجزت سلفًا وينتظر إعادة صياغتها ما دام الشعر طريقة في التأليف خاصّة، يقصى فيها الشاعر الصانع لصالح تكوين الأشياء من خلال هذا العالم الفسيح، وهو اللغة بأنظمتها ومستويات تمظهرها. وبالتالي فإنّ لغة الخطاب الشعري تخرق قانون

المشاكلة والمطابقة وتتعدى كلّ ما هو قيمي ومعياري، مع إلزامية ربط ذلك بالقارئ، الكاتب الفعلية للنص والبديل عن أسطورة الصانع. وفي هذا حصر لتجربة الماضي القراءاتية وإبطال لمشروعيتها، التي كسبتها من مدى تقيّدها بالموضوع، الذي لا يعد أمرًا واقعًا في نقد البنيوي، مثله مثل مبدأ القصدية. ولكن البنيوية ومن قبلها الشكلانية الروسية، تفقد في عدائها لكل الظواهر الإنسانية شموليتها ودقتها وتماسكها، لتعاليها عن النزعات الإنسانية والاجتماعية والتاريخية. ولأنها كذلك حصرت نفسها بالبدء من النص والانتهاء به. فبعدت عن مناقشة إشكالية الكتابة وشروط القراءة في امتداداتها وتنوعاتها وتوجهاتها، على الرغم ما تدعيه من موضوعية علمية وعقلانية في انبنائها على الأنموذج اللغوي، في ممارساتها التطبيقية، على حساب التجربة الشعرية في الحياة والكون. هذه التجربة التي تؤلف الشعر وتصنع هيئاته وأصواته وصوره البلاغية، لارتباطها الوثيق بالممارسة كحضور واختيار.

3 – بلاغة التأليف في النصوص التراثية:

مع بدء التأليف وترجمة تراث اليونان الفلسفي والنقدي، بدأت معالم العناية بلغة الشعر، تستقطب المباحث النقدية العربية التراثية، بعد أن كانت الهيمنة للمرجعية الأخلاقية والأحكام الذوقية المعيارية التي فرضها الاعتقاد الجمالي بالبيت الشعري الواحد، وفرضها كذلك سلطان المقول الفني الجاهلي الذي أضحى الأصل والمرجعية، فضلا عن الفكرة التي تنظر إلى اللغة على أنها مجرد شكل خارجي، غايته الزخرفة وهو ما كان يمتع المتلقي ويثير رضاه فكثر الكلام في فصاحة اللفظ المفرد وفي موسيقى الوزن والقافية، إذ أشير إلى مكامن الحسن ومواقع الخطأ. إلا أن مقولة الشعر أداة ظلت هي السائدة. وهذا ما حدا أدونيس إلى أن يبالغ في الحكم، ويرد خطأ فهم الشعر إلى سيادة الإيديولوجي على الشعري: «إنّ قضية التراث، كما تطرح في النقد الشعري العربي السائد، ليست قضية شعرية – فنية، بحصر المعنى، وإنّما هي قضية أيديولوجية. والكلام النقدي هنا يحلّ اللغة الإيديولوجية محل اللغة الفنية، – أي أنه يتحدث عن الشعر بأدوات من خارج الشعر وهو بهذه الأدوات، يخلق استيهام الهوية

الشعرية الواحدة، للأمة الواحدة، بحيث يكون الخروج عنها خروجًا عن هوية الأمة ذاتها. وهو استيهام نجد أصوله العميقة في البنية الدينية، ميتافيزيقيًا، وفي البنية السياسية، تاريخيًا»[31]. لكن هذا التوجّه إلى الخارجي بمختلف صوره وتجلياته وحتمياته، لم يمنع جزءًا من النقد التراثي، أن يتجه إلى الخطاب الشعري بالتركيز على خصوصيات التأليف فيه، من حيث كونه صنعة مخصوصة، لكنها ليست صنعة الصانع، بل صنعة النص لذاته. فقد افترض قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) أن الشعرية تعود في أصولها إلى أربعة عناصر بسيطة هي: (اللفظ والمعنى والوزن والقافية)، وهي مفردة ليست فاعلة. وتترتب عنها أربعة تركيبات هي مدار الشعرية، وقد أجملها في مقولته المشهورة، إنّ الشعر: « قول موزون مقفى يدل على معنى»[32]. ويكشف في الآن ذاته عن ثانوية الوزن والقافية في التركيبة الكلية للنصّ: «الوزن والقوافي، وإنّ خصّا بالشعر وحده فليست الضرورة داعية إليها لسهولة وجودها في طباع أكثر الناس من غير تعلم...»[33]. إنّ قدامة في إشاراته إلى الوزن والقافية، يفرق بين التلقائي والقصدي، إذ دعا إلى الاستغناء عن معرفة الوزن، لأنها لا تحقق للشعر هويته وكيانه الخالص. ولكن الشعرية عنده في هذا المقام تكمن في الصفات الصوتية: «إنّ بنية الشعر إنّما هي التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه، كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر»[34]. وتنبه صلاح فضل إلى توظيف قدامة لمصطلح البنية في نصّه (استعمال ورد في نصوص الموروث النقدي التراثي) وهو توظيف جاء: « بالمفهوم المادي الحسّي للعناصر التي يتكون منها العمل الأدبي وتدخل في بنائه، أما مفهوم النموذج التجريدي المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المتراتبة في الفعالية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واع متبلور في هذه المراحل المتقدمة من المعرفة»[35]. ويضيف تعليقًا على مفهوم البنية في نص قدامة، بأننا: «نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر في الجانب الإيقاعي الموسيقي المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية، مما يؤكد تطابق مفهومي الشعر والنظم عنده. وإن كان ذلك بطريقة

معيارية صارمة، يضع بها ميزانًا من الموسيقى الخارجية للشعر يغفل الجانب التخييلي الدلالي ويسقط الإيقاع تمامًا من مجال النثر... وما يعنينا... إنّما هو التفاته إلى كلمة (بنية) التي يقدر لها أن تكون مرتكزًا اصطلاحيًا بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية»[36]. وقد يكون قصد قدامة من البنية، القاعدة التي يرتكز عليها الخطاب الشعري، على الرغم مما في هذا النظرة من رؤية جزئية لا يُلام عليها قدامة من مبدأ هيمنة الشفاهي على الكتابي، وتلك النظرة المحدودة التي تحكم على الشعر من خلال البيت أو الأبيات. إنّها شعرية جزئية، مفادها أنّ الشعر إيقاع وصورة، وهما مقصودان لذاتهما، على الرغم من الأثر الإمتاعي الذي لخّص جزءًا كبيرًا من مباحث النقد العربي التراثي وحال دون استقصاء منهجي لهيئات الكتابة وكيفياتها، لغياب المعرفة بالمنهج كطريقة في البحث، للوصول إلى حقيقة الخطاب الشعري والأصول التي تكوّنه وتجعله مستقلاً. فإنّ تغييب التخييل، قد يكون دافعه الإيمان التلقائي بأن الشعر خيال. وهو ما بنى عليه الفلاسفة المسلمون رؤيتهم النقدية، في حديثهم عن المحاكاة ومنزلة الوزن ومقولات الوظيفة خارج الأحكام المعيارية أو تلك التي تصبّ عنايتها على وظيفة الشكل البلاغي وصلة ذلك كلّه بالأمثلة المقترحة.

لقد شغلت فروق الشعر عن النثر نصوصًا متعددة في النقد التراثي. وكان الإجماع أن الإيقاع هو ما يميز الشعر من النثر، مما يمنع الشعر عن الترجمة (الجاحظ)، إضافة إلى علل أخرى تتعلق بالحفظ والشواهد والحكم ونيل الجوائز (أبو حيان التوحيدي). إلا أن هذا لم يحل دون الفطنة لجزئية الوزن والقافية، مقارنة ببلاغة التركيب. وهذا يجعل الوزن بمثابة شيء مفروض من خارج طاقات اللغة الجمالية. وقد تطرق أحد الدارسين إلى الفرق بين الشعر وصيغة الشعر (الشعرية) في النظام النقدي والبلاغي التراثي، وقرّر أنّ: «الشعرية يولّدها الكلام إذا جاء على هيئة مخصوصة، والشعر نمط في الكتابة، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام. الشعرية جنس النثر والشعر أنواع له، ومن ثمّ فإنتاج المعنى أو جنس من المعنى يحدث في المتلقي فعلاً شعريًا لا يختص بنمط في الكتابة دون نمط، وبحكم هذا فكثير ممّا سمّي

شعرًا نظم لا شعر فيه، وكثير من النثر شعر وإنّ لم يأتِ موزونًا مقفى»[37]. إنّ الشعرية ليست جنسًا، كما أن النثر والشعر معًا ليسا نوعين لها. ذلك أن الطريقة المخصوصة التي تنبعث من خرق العادي لصالح الطريف والغريب والمفاجئ هي التي تجعل الشعر شعرًا.

وبأثر من أرسطو يقترب قدامة من معين الشعر فيقرر أنّه لغة جميلة وأنّه ليس هناك معنى مرجعي، بل معنى شعري يتكشف من طريقة تأليف الجملة وبناء الصورة البلاغية: «إنّ المعاني كلّها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه. إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور، منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»[38]. فالنصّ الشعري كلغة متمنع عن السياق مستغن عنه، ويملك حرية تتخطى أحكام القيمة التي عوّدتنا عليها بعض آراء النقد التراثي التي تقسم المعاني إلى شعرية وغير شعرية، إلى معانٍ عليا وأخرى سفلى، لعلّ غرض المديح كان سببًا رئيسًا في تأكيدها. فليس يجود الشعر في منظور قدامة بمعنى يستفاد منه، بل إنّ قطب القضية في قدرة النص على خلق وظيفته الجمالية المشروطة في بلوغه أقصى غايات الجودة يكتشفها قارئ خبير وبصير بصنعة الشعر، حين يكتشف تركيبًا بلاغيًا متآلفًا ومثيرًا للطرافة، لغرابته. وعوض النظر إلى الوزن على أنه جزء مقنن لحالة جمالية/غنائية، ينعت به النص في أحد مستوياته، نظر إليه على أنه فضيلة شكلية لتوشية الشيء وتحسينه. والقافية عدّت إيقاعًا منفردًا وقرارًا للمعنى، بدل أن تسهم في تشكيل البنية. إنّ مقولة قدامة السابقة تدحض الحكم المطلق الذي أصدره أدونيس عن عموم التراث النقدي، الذي شغلته الوظيفة المرجعية عن البحث في هوية الشعر، التي هي شعريته. بحيث أن شعرية النص تخضع لجملة من

الشروط لا لشرط الوزن والقافية أو شرط المقياس الاجتماعي بعناصره المختلفة. فالجمالية (البعد التخييلي) ليس منبعها الخارجي الذي أقحم بطريقة تعسّفية على الشعر بنيةً لغوية. أما مقولة قدامة (الشعر قول موزون مقفى ويدل على معنى) آنفة الذكر، فإنّ تأويلها قد بولغ فيه، فكأن الشعر لفظ ومعنى وفي الحقيقة كما يقول مصطفى لطفي اليوسفي فإنّ: «الزوج: مبنى/معنى لا وجود له إلا في ذهن واضعه، بل إنّه مجرّد وهم لا غير. ذلك أن المبنى الخارجي هو في حدّ ذاته المعنى الداخلي وهما يتولّدان معًا في شكل وحدة كلية إبان عملية الخلق الشعري»[39]. وهذا يدفع إلى معرفة أدق بقصدية قدامة التي فهمت بشكل تبسيطي، ذلك: «أن الوزن والقافية لا يكونان صفة ألسنية مميزة لبنية الخطاب الشعري. إنّهما يولّدان مجرّد إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة... إنّ هذه الجمالية المفروضة، تصل في بعض الأحيان، إلى حدّ الافتعال فتتحوّل إلى قيد يعرقل مسار النص ويحبط طاقاته الفنية»[40]. إنّ الشعر تبعًا لهذه الفكرة هو فتح ورؤية مغايرة وخيال إبداعي، وظيفته الكشف عن الخبيء المتواري، وليس صنعة لغوية ووظيفة مخصوصة كما تلزم الشعرية بذلك. لقد طغت الوظيفة على الطبيعة، وطغى الفرع على الأصل، فلم يعد للشعر استقلال ولا هوية بل هو في كثير من المباحث نشاط بشري معقد ومتداخل، وليس نشاطًا لغويًا تتشكل به شعرية النصوص. ومع ذلك تبقى الشعرية رافضة لكل تصوّر قبلي وبديعي للخطاب الشعري، وكل استجابة مهما تكن مصادرها فردية أو جماعية، لكنها تحدّد في إجراءاتها الخصائص النصّية انطلاقًا من المستويات المكوّنة لبنية الخطاب، وبالتالي يكتسب النص الشعري: «خصوصية، لا تكون له هوية إلا بها، تتمثل في كونه عملاً لغويًا، من جهة، وعملاً جماليًا، من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة»[41]. إنّها علاقة بين النص والقارئ مغلقة ونهائية، علاقة تلغي التعاقبية لصالح الزمنية.

ناقش الجاحظ كيفية اختصاص الشعر باللغة والصورة، ومتى يحقق ذلك استثناءً يفتقر إليه النثر والخطاب العادي. فالشعرية في نقد الجاحظ خاصية للشعر. والعلة أن:

«الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى تحوّل، تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور»(42). إنّ ترجمة الشعر إخلال بشعريته. وهنا يلاحظ ربط واضح بين الشعرية والإيقاع. إنّه عمدتها وبه يتميز من النثر. وربّما لهذا علاقة بالفكرة القائلة إنّ الشعر جزء من الغناء. وما يربطهما هو جنس الموسيقى. وقد سبق لياكبسون أن قال بأسبقية الصوت في الشعر على الدلالة. بل إنّ بارت يعلن: «المعنى الأدبي منتوج للدال الخالص»(43). وبما أن الشعر خاصيته تمايزية (فن قولي) كانت الألفاظ كقيد معجمي واصطلاحي محدودة – في منظور الجاحظ – يمكن حصرها. والأساس في إخراجها بلبوس حسن ومشوّق ولائق: « فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»(44). فالصناعة في عمق التفكير النقدي، ليست موكولة إلى المؤلف، إنّما هي صنعة ذاتية، وكأن النص يصنع نفسه بنفسه وبإسهام فاعل من القارئ الذي يكشف مستوره ونفيسه. والشعرية تعنى بالصورة الجمالية التي تكون فيها البلاغة مقصودة لذاتها. أما الجاحظ، فشرطه أن يتأسّس الخطاب الشعري على عنصري الاختيار والتأليف. ولهذا فإنّه لا يشير إلى اللفظ مجردًا، بل إلى التآلف في نسق منصوص، لتتركب جمل شعرية تكشف عن إبداعية اللغة. وهذا ما دفع أدونيس إلى القول: « فإنّ الشعرية ليست في المعنى، وإنّما هي في اللفظ، ومن هنا تتبع القيمة الشعرية مما هو مقصور وخاص: اللغة، إذ لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفرّده، إلا بمعرفة الشيء الذي يفرده عن سواه، وهذا الشيء بالنسبة إلى الشعر العربي، هو في رأي الجاحظ لفظه ووزنه»(45). إنّ الجاحظ لم يشر إلى كيفية اختيار الدوال، لأن المسألة محسومة في النقد اللغوي الذي وضع شروطًا للفظة لكي تكسب صفة الفصاحة، تتلخص في تجنب النفور والبعد عن الغريب والوحشي وأن لا تكون اللفظة عامية ومبتذلة. مع أن الجاحظ عنى بالموقف وأغفل التأليف، إلا من حيث التركيز على الوزن كصورة سمعية إنشادية (إيقاعية)، وكيفية اختيار لغة المعجم، ليأتلف الخطاب وينطوي على طرافة وانزياح. فالنثر لغة الطبيعة الأولى، والشعر لغة الاستثناء ومخالفة المألوف السائد. وقد صرّح بارت ذات مرّة،

مـــدافعًا عن بنيوية اللغة: «بخضوعي لقانون اللغة فقط، يكون لي الحظ في توصيل ما أريد قوله بدقة»[46]. والجاحظ أراد للشعر أن يستقل. واستقلاله في كشف مواقع حسنه. ومن هنا كانت الشعرية في معتقده النقدي جزئية، ظل فيها القارئ مجرد حالة من الإعجاب والافتتان، مع أنه جمع في رؤيته بين الذوق والفهم وبدون إخضاع النص الشعري كلية إلى الدراسة الوصفية، وبالاكتفاء بالتحديدات المكونة. فإنّ قراءة المستوى الواحد، تحول دون كشف العناصر المتعالقة بنيويًا، بل إنّها ترسّخ فكرة القراءة الآلية للنصوص التي هي مترتبة أساسًا عن اثر الفهم الجزئي للنقد، مع أنه بدا أن المعيار أخذ يتراجع ليترك المجال واسعًا للوصف في معرفة السمات النوعية للخطاب الشعري بوضع حدود فاصلة بينه وبين أنماط الخطاب الأخرى. وهو ما شغل فكر ياكبسون النقدي في بحثه عن مفهوم دقيق وعلمي لمصطلح الشعرية والمبادئ التي تحكمه في ضوء الوظيفة الشعرية المهيمنة، فهي: «عنده تتميز... عن طريقة العلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسيين في الخطاب، وهما محور الاختيار والتركيب Paradigme/Syntagme... إنّ عمليات اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأوّل وهو التركيبي تقوم علاقات التجاور، وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي. وعلى المحور الثاني وهو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الطابع التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية. وصياغة أية رسالة حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر»[47]. ولا يتأتى ذلك في الوظيفة الشعرية إلا من خلال العدول عن المتداول هذا العدول الذي عدّ الشرط المحور للفاعلية الشعرية التي يتلقاها القارئ فيما يقوم به من وصف وتصنيف وتحويل في مفاهيم البلاغة وأشكالها، وهو تلق إيجابي من خلال الدخول في قراءة حوارية كاشفة، لا قراءة استلهام وإعجاب بالسائد.

تناول ابن سنان الخفاجي عنصري الاختيار والتركيب، في ضوء بحثه عن أسرار جمالية الألفاظ في إيقاعاتها الصوتية، وردّ ذلك إلى شروط استقى أكثرها مما اكتشفته الثقافة الشفاهية ذات الطابع اللغوي. وخلص إلى أن الفصاحة ميزة الألفاظ مجرّدة. وأن

البلاغة ميزتها في أثناء التأليف (وهو الفرق الذي فطن إليه أبو هلال العسكري في صناعتيه). وهو ما أطلق عليه فصاحة المركب[48]. مع أنّه يصرّح بأن إبداعية الشعر، ليست ذاتية ولا مستقلة عن الإطار: «إنّ الكلام غير مقصود في نفسه، وإنّما احتج إليه ليعبّر الناس عن أغراضهم ويفهموا المعاني التي في نفوسهم»[49]. إنه فهم يغلّب السياق على الهوية، إذ تتحول اللغة إلى أداة للإبلاغ والإعلام والإفهام (التبيين لا البيان)، بحيث يسود الاجتماعي، سواء تعلق الأمر بالبعد الإصلاحي أو الأخلاقي أو الإيديولوجي. ويبقى أن العمل الشعري في نقد ابن سنان، مثله مثل قدامة والجاحظ، متعلق بالصيغة التي يتشكل بها.

ويتجلى لعز الدين إسماعيل أن إيثار الشكل (الصورة) سبب رئيس لاحتفاء العرب بالصنعة. وتحديد جماليات الصياغة وعناصرها المتوارية موكول إلى خبرة الناقد وبلاغة ممارسته للنصوص. أما المعاني فهي أقرب إلى الجميع لكثرة تداولها وانتشارها والتعامل اليومي معها (إنّها مقولة الجاحظ إنّ المعاني مشاعة) كما أن عناية النقاد بالشكل مردّها إلى طابعه الحسّي وما يثيره من لذة خالصة لدى المتلقي. ويستند عز الدين إسماعيل إلى رأي الإمام الغزالي الذي أشار إلى وجوب براعة الشاعر في رسم صوره واختيار مواد لغته. وأكّد ذلك قدامة حين قرن الجمال بالصورة دون الدلالة. وهو المذهب نفسه الذي نادى به الغربيون من حيث الاعتقاد بأن الشأن في كيفية بناء الصورة، لا في تعبيرها عن فكر[50]. وإذا كان الخطاب الشعري طبيعة وغاية وتأثيرًا غير مقيد بشكل اضطراري بعامل السبق الزمني للإدلاء بالجودة والتفوق وإحكام الأدوات اللغوية. فإنّ العنصر العباسي ابتدع طريقة مخالفة في المعاني والتصرف في فنون البديع، كلّ ذلك تمّ استنادًا إلى ثقافة كتابية حداثية. وبالتالي فإنّ الشعرية لا يمكن أن تتخطى حيّزها من خلال التعصب والصراع بين الفئات الاجتماعية، لأثر ذلك في النص الشعري وقراءته وإعادة إنتاجه. كما أن التنظير للمعنى واللفظ من منطلق البيت الشعري (عمدة نقد الثقافة الشفاهية السماعية)، قد حال دون تصوّر واضح للشعرية. فالمعنى مكنون مستور. واللفظ هو الذي يكشفه ويبين عن

هويته ونوعيته (قياس اللانهائي بالنهائي). لقد انطلق النقاد التراثيون من تصوّرهم لإشكالية نسق النص، مما هو قائم بين اللفظ والمعنى من وشائج (الحسن والجودة) وفي صلتها بالإيقاع. وبدت الأحكام أشدّ لصوقًا بهذا التصور، الذي فرضته مرجعيتهم وأطرهم من حيث الاشتغال بالكلام لا بالنص.

ولضبط مفهوم للشعرية، تصورًا متماسكًا ومنسجمًا صنّف ابن سلاّم الجمحي الشعراء في طبقات (مراتب من أعلى إلى أقل علوًا)، مستندًا إلى رتبة الشاعر الواحد في طبقة ما (مرتبة التفوق). ولم يتعدّ ذلك إلى كشف أسباب الجودة في الأداء، التي تحقق للشعرية فعلها. وكأن هذه الطبقات قد قامت محل الشعرية. والظاهر أن فكرة الموازنات، قد استقت من ينبوع الطبقات على تلقائيته. فكانت رؤية كتابية لاختلاف الشعراء في المذهب ونهج التعبير. ونشأ عن ذلك تداخل بين بنية النص وما هو عرضي، ولاسيّما في بسط حجج المتخاصمين. وهذه الأدوات المتعارضة (خلاف البداوة مع الحضارة) تعاملت مع أبيات مختارات من نصوص عديدة، توحي جميعها بأنه لا نصّ مكتمل الأداة والشعرية دلالةً وتركيبًا. وفي حالة الإلمام ودواعي القول ومسبباته فإنّ الشعرية تتراجع لتتحوّل إلى مجرّد فرضية عفوية لكونها عسيرة التحقّق من فرط سحر المؤثرات الخارجية القسرية التي لا تتقاطع مع عالم الشاعر. هذا فضلا عن تفكير آخر يربط بين الأسلوب وأنماط التلقي، نحو إلزام الشاعر بأن ينوّع في سياقاته اللغوية وطرائق الكتابة وفق مبدأ لكل مقام مقال.

جمع عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز) بين الذوق والقدرة على مخاطبة النصوص، وكشف عن إمكانات في فهم الكتابة ومعرفة كيف تتحقق الجودة المطلقة (النص القرآني) والجودة النسبية (النص البشري). لقد بادر إلى معالجة متميزة في اللغة وصياغة الجملة الشعرية حيث حدّد خصائص النظم وصفاته وتعليق ذلك بالإعجاز القرآني، وقدرة التفوق لتأليف دون آخر فيما قاله الشعراء. وانطلق من هشاشة الدعوة في العزوف عن الشعر والفهم المخطئ للنحو. ليقرر أن الشعر وسيلة لمعرفة سبل جودة التأليف والوقوف على مواطن الجمالية. لذلك ركّز على الجمال

الناتج عن التركيب النحوي. وأن نظم الكلام أساس في تقريب الفكرة من المتلقي أو إغماضها. وهذا يعني تفادي إغراق المعنى بالمحسّنات البديعية. لقد انفرد بمناقشة الخصائص النوعية للخطاب الشعري، نافيًا وبشكل مبرر أن يكون للفظ المفرد مزية خاصّة. فإنّ الشعرية لا تتحقق به مجردًا أو بالتركيز على ترتيب حركاته وسكناته التي هي أبعد ما تكون عن الحدث الجمالي، كطريقة في التشكيل مخصوصة.

إنّ العبارة في نقد عبد القاهر الجرجاني علاقة إسنادية إذ لا يتم التأليف بواحد منها دون الآخر. ولأن النحو هو توخي معاني النظم وأحكامه. إنّ إعجاز القرآن الكريم وشعرية النص الشعري يكمنان في كيفية بناء السياق. وهذا النظم يخضع لقوانين يفرضها العقل ويوجّهها. إنّ النحو ليس نظامًا سكونيًا ولا هو قواعد جامدة إنّما هو نظام مرن، أضفى عليه عبد القاهر وظيفة جديدة مستوحاة من إعجاز القرآن وبلاغة العرب. كما أن اللغة ليست رصفًا للألفاظ، ولكن مجموعة من العلائق المنظمة تختص فيها الشعرية بخرق المتداول. وكما أنه لا ينظر في الشعرية إلى اللفظ في ذاته فإنّه لا ينظر أيضًا فيها إلى الدلالة في ذاتها[51]. واقتران اللغة بالفكر يستدعي عنده أن يكون التفكير امتدادًا للغة المفكر، أي أن ترتيب الألفاظ يأتي تاليًا لترتيب المعاني في النفس. وينسب عبد القاهر الخصائص النوعية في الكتابة إلى الفروق بين شاعر وآخر. يتأتى ذلك من نواحي الاستقبال. فقد أشاد بصنيع البحتري مع المعاني الدقيقة والغريبة، إذ يروضها (كما جاء في مؤلفه الآخر: أسرار البلاغة) بأسلوبه السهل المحكم فتنقاد إلى المتلقي طيّعة. بينما أبو تمام يتعسف في المفرد والمركب، فيعقّد مقوله في أسلوبه وترتيبه. ولا يهتدي إليه المتلقي، فلا يعرف كيف يتصرف فيه[52]. هذا إلى جانب مسألة الصدق والكذب. فالشاعر ليس محكومًا (في أصول الشعرية) بوصف الحقائق وتقريرها والصدق فيها. لأنّ الشعر، أولا إبداع بالخيال (اللغة تكشف عن قدرات الخيال في الربط). وفعل الإبداع خروج الخيال الحركي (نتاج جهد وإرادة وحضور معرفة وثقافة) على مألوف الحقائق والمسلمات. والكذب الشعري ينفتح به التعبير ولا ينغلق. وبه يكتب النص سماته النوعية. إنّه الكذب الاستعاري الذي تتسع به اللغة وتنزاح.

وبالتالي، فإنّ الشاعر في أصدق الشعر: «لا تتسع كيف تشاء يده وأيده، ثمّ هو في الأكثر يورد على السامعين معاني معروفة، وصورة مشهورة، ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنّها كالجواهر تحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها»[53]. إنّ الشعرية هنا لا غنى فيها عن الأصول (الشاعر هو مصدر الكتابة والكفاءة اللغوية). أما الشعرية فلا تقر بالأصول التي تباعد بين النص وقارئه.

وفي بيان طبيعة المستوى النحو/اللغوي، من حيث غايته الجمالية في الكشف عن الدلالة، بيّن عبد القاهر الجرجاني، وهو يدافع عن علم النحو من الزاهدين فيه، كيف أن وظيفة الإعراب لا بديل عنها في البيان والتبيين: «إنّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتّى يكون الإعراب هو الذي يفتحها»[54]. ولكن التركيب لدى عبد القاهر هو الأساس في الشعرية، لما له من اثر في الإبانة عن خصوصية النص. وليس أواخر الكلمات وما تتعرض له أو ما يمسّها من حركات ومبانٍ: «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتّى يعلّق بعضها ببعضٍ ويبنى بعضها على بعضٍ وتجعل هذه بسبب تلك»[55]. ولهذه العلة فإنّ الإعراب دون معية هذه الجمالية في التركيب لا يكفي مفردًا. وقد كان عمداء اللغة والنحو يجمعون على المعرفة الفطرية للشاعر الجاهلي بالتراكيب الصحيحة دون أن تتاح له فرصة تعلم النحو ثقافة.

إنّ إتقان النظم لا يتأتى في نقد عبد القاهر الجرجاني إلا بأنساق من القواعد وما يترتب عنها من انسجام وإيقاع. ولهذا وجب التحرر من القيد المعجمي، الذي تتباين فيه الألفاظ سهولة ووعورة (علاقة الحسن أو الغرابة بالسمع)، ذلك: «أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى... فلو أنّ واضع اللغة كان قد قال (رَبَضَ) مكان ضَرَبَ لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد»[56]. فالنظم هو طريقة تركيب الكلمات بتدخل من ذوق الشاعر (ذوق الخبرة)، لا رصفها دون اتساق وترتيب ينطويان عن جمالية. لقد أصبح ترتيب الألفاظ تاليًا لترتيب المعاني في النفس. ولأن النظم أضحى بديلاً نقديًا وإبداعيًا وإشكالية في الكتابة فإنّ ذلك لم يحصل إلا بحركية التركيب النحوي، الذي أخضع فيه عبد القاهر علم النحو وكيّفه به. ودعا إلى تعلق

معاني النحو بالدلالة العقلية. وتبعًا لهذه الرؤية التي تجاوزت معايير اللغويين والنحويين، حدّد القصد الاصطلاحي من النظم: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها...»[57]. إنّه ينكر أن تكون فضيلة الشعر موكولة للمعنى دون اللفظ. كما يعترض على عامل المنفعة لأثره السلبي في طبيعة الشعر ووظيفته، ذلك أن الجمالية تعلو على المرجعية خارج النصية: « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه»[58]. فالمعنى الشعري المتولّد من التأليف (الصورة) هو غير معنى أشياء الواقع الخارجي. وهو غير الوعي الجمالي المرتبط غالبًا بحيّز زماني محدد، أي أن بلاغة الخطاب في التأليف والتركيب، لا في المعاني، خاصّة تلك التي تستقل بالبيت الشعري الواحد. وهنا يكشف عبد القاهر عن استثناء في الجمع بين الذوق والمعرفة، والفرق بين الصياغة المحكمة والأخرى الضعيفة أو الرديئة وليس مجرّد التركيز على العناصر الصوتية والمعجمية.

إنّ الشعر هو اللغة مركبة تركيبًا جماليًا مخصوصًا والنظم الذي على الشاعر أن يعيه هو كيفية تأليف الكلام، ليصير النص تشكيلاً لغويًا يكون فيه التحول من مستوى اللغة الأوّل (التقريرية) إلى مستوى اللغة الثاني (بلاغة الإيحاء)، ولاسيّما في علم المعاني الذي اصبح في نقد عبد القاهر جزءًا من علم النحو. وتجلى أكثرية في مسألة التقديم والتأخير التي هي قطب إعجاز القرآن الكريم في كثير من آياته. إنّها وظيفة جديدة تباين الوظيفة السابقة للبلاغة، التي لم تكن تتعدى التقسيمات والتحديدات المنطقية التي تعطل الحاسة الفنية في كشف الكلام العالي. وهذا الأمر ليس خاصية في العربية، فإنّ جان كوهن يصف البلاغة الغربية الكلاسيكية عمومًا بأنها تصنيفية لم تعن بالبحث عما هو مشترك في الصور الفنية. إنّها في منظوره: «بلاغة شكلية، لأنّ كلّ صورة هي شكل، غير أنها بتمسّكها بالفروق بقيت قريبة من التعريف المادي الذي يتشخّص في الصور جميعًا لتجد فيه خصوصيتها»[59]. إنّ التواصل بين المؤلف

والمتلقي وظيفة البلاغة المهمة في الفطنة إلى إمكانات الخطاب الشعري اللغوية. ومن هنا فإنّ التقديم والتأخير هما لغاية جمالية اقتضاها ترتيب الكلمات لا لشيء آخر يرتبط فيه بالغايات والنيات، بل إنّه يكشف عن مقصدية الدلالة وجلب انتباه المتلقي. وللذوق دور كبير في هذه المسألة. فقد شدّ الذوق إليه البلاغيين والنقاد واللغويين، إن يصدر عن قوة الإحساس وتوقّد الذهن. إنّ معناه وضع الشيء في موضعه الذي يليق به، وإلا تحوّل النص إلى ما يشبه التكلف. وقد تعرّض عبد القاهر إلى ذوق المتلقي ومعرفته، فجعلهما شرطًا، بل قيدًا للتمييز بين تأدية وأخرى، وكشف مظاهر الحسن في النص (الارتياح والإعجاب والانتباه). أما من عدم الذوق والمعرفة ونظر إلى الشعر في ضوء صحته وإعرابه فلا وزن لرأيه وأحكامه[60]. إنّ الذوق الذي صقلته خبرات القراءة والمتابعة والنظر يفصح عن الانتقال العمودي من البداوة إلى الحضارة. وهو الذي ظهر حوله الخلاف واشتد عسيره، انطلاقًا من الفهم المحدد لقول الشعر من أنه منتوج النفس في نقائها وسذاجتها. فكان ذلك دفعًا إلى ربط الشعر بالبداهة. فالذوق ملكة تنضج وتتسع كلّما تضاعفت خبرة المتلقي. وقد يتعدى الفردي إلى الجماعي في كليته. فيكون التوحد في الحكم على النصوص، كما لاحظ ذلك ابن طباطبا العلوي وهو يستحضر أذواق العرب: «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرّت به تجاربها»[69]. ولا بدّ في هذا الذوق الجماعي من الميل الفطري إلى قراءة الشعر وحفظه وتداوله.

إنّ كفاءة النص الشعري مقرونة كذلك بطبيعة الذوق. يتجلى ذلك في قضية التعقيد، فإنّه عند عبد القاهر أنواع، ويراه نتاج الصياغة الفاسدة في توظيف الألفاظ والقارئ الخبير يلاحظه دون عناء: «وأما التعقيد فإنّما كان مذمومًا لأجل أن اللفظ لم يرتّب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتّى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير الطريق»[62] مع أن الذوق في ذاته، يغني القارئ عن اعتماد الشرح أو التعليل. وفي الآن ذاته يحكم على التعقيد بعدم مطابقة اللغة للمقام فيتراجع الوعي بالصلات الفاعلة في النص واستقصاء الأبعاد التي يعقدها مع القارئ،

والتي لا تكتفي أيضًا بمعهود الكلام ومكروره. ومن هنا تتأتى أهمية الصورة الشعرية. فهي في نقد عبد القاهر ليست مستقلة عن التركيب النحوي، الذي إذا حصل بطريقة إبداعية فإنّه يزيح السر عن النص. والصورة لا تتميز خارج قوانينه، لأن جودتها في أسلوب إنشائها. ولكن التركيب قد لا يحقق لهذا النص غايته (اللغة الثانية) التي بها يكون الشعر ذاتيًا ومخصوصًا. أي أن الشعر يهدف إلى اللغة ذاتها. مع الإقرار بعدم التخلص من القواعد النحوية التي تنحسر إذا ما هيمن العدول المرتبط بالاقتدار على استغلال طاقات اللغة (نحو تحاشي اختلال التراكيب) ما يجعل القارئ. يدرك الفرق الكيفي بين نظم وآخر، لإبراز المزية والجمال، ولاسيّما في كيفيات توظيف الاستعارة واتصافها بالطرافة والغرابة مقارنةً بالتشبيه. وقد ركز عبد القاهر على الاستعارة كطريقة لإثبات المعنى وتأكيده: « واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنًا، حتّى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفًا، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع»[63]. إنّ الاستعارة صورة جمالية للوعي والإرادة والمخالفة والمعرفة، وليست إيقاعًا صوتيًا أو معجميًا. وهي معتقد البلاغيين والنقاد التراثيين من محاسن الكلام ولها وظيفة تأثيرية في المتلقي. وإن كانت عندهم مجازًا لغويًا فإنّها في رؤية عبد القاهر تتراوح بين كونها مجازًا لغويًا أو مجازًا عقليًا. لكنها حصيلة التركيب النحوي المخصوص. فهي غير مستقلة ولا تعامل مجرّدة عن الجملة التي تصاغ فيها، وتبين عن المؤهلات التي تتاح لها. وهي ناجمة في الأساس عن طبيعة انتمائها للمحور الاستبدالي (الترتيب الداخلي لوحدات المعجم). وإن كان النص أكبر من الجملة الشعرية ويكشف اكثر عن إيحائية الاستعارة. ومن ثمّ كان ارتباطها الوثيق بشعرية النصوص. أما الكناية التي تعني عدم التصريح، فإنّ مرجعها عند عبد القاهر أيضًا إلى معاني النحو وحال تركيبها، فيكنّى فيها بالمعنى عن المعنى، لا باللفظ عن اللفظ (تعرف من معنى اللفظ) مثلها مثل التشبيه فإذا كان النظم متقنًا تحققت بلاغة الخطاب. بل إنّ عبد القاهر جرّد الوزن والقافية من هذه البلاغة، لأن الشأن في طرائق البناء،

التي لا يضطرب بها المعنى ولا يلتبس على المتلقي، بحيث لا يتم النظر إلى الصورة الشعرية على أنها تنميق لفظي. ولكي ينقذ عبد القاهر نهجه من كل جزئية قاصرة أو حكم مجاني ومعمم – وإن احتكم كغيره على البيت الواحد في الغالب – أوضح للقارئ أن الغاية واحدة لا تتغير، وهي أن الصورة يشكلها التركيب. وهي جزء منه ومرتبطة به ارتباطًا لا ينفصم. لكنه أحيانًا يستند إلى عدد من الأبيات (70 71 من دلائله) ليبيّن كيف يكون المنشئ فحلا (متفوّق) بصياغته. لكنه يحمل القارئ مسؤولية كبيرة، يلخّصها في عوامل الذوق والفهم والإدراك، وبالتالي فلا صورة جمالية خارج سياق الشعر. إنّ بلاغة الصورة في طريقة التشكيل، لأنها ليست أسلوبًا جماليًا فحسب، إنّما هي أيضًا أداة لولوج خفايا المشاعر. وكيف لا، وهي تتميز بالتكثيف والتنويع.

إنّ هذه الخاصية تتيح للقارئ أن يسهم في إجلاء الفعل الإبداعي بين المستوى البليغ المقدر للصورة والمستوى النمطي. فالتركيب يصبح أداته في الوصف، شرط المعرفة بأصول علم النحو لتكون المكاشفة متخصصة. وهكذا فإنّ النظم هو خلق علائق بين الألفاظ حسب بنائها النحوي، أي وفق ترتيب الجملة الشعرية. والنحو في هذا الأفق القراءاتي ذو وظيفة معنوية بنائية، وليس مجرّد وظيفة تهتم بحركة الكلمة وبنائها. وهذه العلاقة هي التي تحدد هذه الوظيفة البنائية/المعنوية التي تؤلف مجموع دلالات اللفظ والمعنى، وتتخطى الدلالة الأولى المركزية للفظ (المعنى الحرفي). والقيمة الجمالية في التعبير الأدبي (في نظرية النظم) قائمة على النسق الذي يربط بين أجزاء الجملة الشعرية (ولاسيّما في إبداع التقديم والتأخير). ولذلك يمكن النظر إلى علم النحو على أنه أسلوب من أساليب التعبير، بوساطته تهيمن الوظيفة الجمالية، لتكون الصورة جزءًا من الكل التأليفي ولكنه جزء فاعل، لأنه قائم على التوسع المجازي. إن النظم يجسّد وعي التعامل مع طاقات اللغة بتوظيف الألفاظ توظيفًا مغايرًا لطبيعتها المعجمية وتكون الصورة حينئذ طريقة في التأليف لا محتوى أو خطابًا نثريًا (فعل لغوي). ولهذه العلل يؤكّد جان كوهن أن: «الصور البلاغية ليست مجرّد زخرف زائد، بل إنّها تكوّن جوهر الفن الشعري نفسه...»[64]. إنّ الصورة عنده خرق لقانون اللغة (انزياح لغوي) الذي يحقق للشعر

شعريته. يقول: «يمكن أن نميّز صنفين من الصور البلاغية ندعوها مع فونتاني صور إبداع وصور استعمال. ولفهم هذه المقابلة نفسها يجب أن نميّز في الصور بين الشكل والمادة، فالشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات، والمادة هي الكلمات نفسها»[65]. إنّ البلاغة في جوهرها تدرس البنية النصية للخطاب الشعري، وليست عملية تدبيج. بل إنّ رولان بارت يذهب إلى أن موضوع البلاغة الأساس هو جودة الكتابة[66]. وإن انتصارها يكمن في تخطيها للتعليم والتأثير الآني، ما يدفع إلى القول إنّ الخطاب الشعري تحكمه قوانينه الخاصّة المميزة وليس مجرّد التركيز على الإعراب واللفظ الغريب والمعنى المستعصي مع الإقرار بأن مخالفة القياس النحوي لا تخلو من تكلف قد يفسد المعنى ويبطله. إنّه لا يمكن الاستغناء عن التشكيل الصوتي في الدرس النحوي، مثلما هي كذلك صلة النحو بالمستوى الصوتي والعنصر الصرفي، وما يدخل ضمن اختصاص المستوى التركيبي كالخطأ الإعرابي والصرفي والضرورات وفساد اللسان. وقد أسهب الزمخشري (المفصّل في علـــوم العربية، ص 4) في ذكر محاسن الإعراب ومزاياه وآثاره الحسنة (على خلاف تفكير عبد القاهر)، ولاسيّما في كشف جماليات القرآن الكريم وبيان نفاسة معدنه. وقد أكّد ابن رشيق (ج 1، ص 196 – 198) أن معرفة النحو عنصر من عناصر ثقافة الشاعر. كما يذكر الأصمعي (استنادًا إلى ابن رشيق) أن من شروط الفحولة الثقافة كمعرفة النحو لإصلاح اللسان وإقامة الإعراب. إلا أن هذا الضرب من الفهم لا يصمد مع ما وصل إليه ذوق عبد القاهر ومعرفته بما ينفرد به الشعر ليكسب شعريته. وهو ما تخصص فيه حازم القرطاجني الذي ربط بين الشعر والتخييل، ومال أكثر إلى التخصيص بقصر الشعر على ما يرجع إلى القول نفسه وعلى ما يرجع إلى المقول فيه. أما القائل والمقول له فإنّهما أعوان هذا الإبداع: «والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه. أو بما هو مثال لما يرجع إليه، هما عمودا هذه الصناعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها»[67]. وبهذا فإنّ اللغة لا تستغني في شعرية النص

عن إمكانات التركيب على الثراء والتنوع (التفوق). إنّ الوسائل المعارفية قد خضعت في البحث الأدبي إلى تطور وارتقاء.

إنّ مفهوم (الشعرية) مصطلحًا نقديًا عند القرطاجني يتصل عضويًا بفهمه للصياغة ومعرفته بها على أنها اختيار وتأليف. فإنّ كل خطاب نقدي يتوجّب فيه معالجة عالم الشعر بفهم طبيعته ومعرفة علائقه والاستطاعة على تحليله ووصفه. والشعرية التي أساسها التخييل هي لدى القرطاجني أيضًا غير مشروطة بوحدات البيت الشعري وزنًا وقافيةً. وإنّما هي محاكاة وتخييل. فقد تكون الأقاويل الخطابية شعرًا. ولهذا بادر إلى الفرق بين الإغراب والغموض، إذ استحسن الأوّل وربطه بالشعرية، بينما عاب الثاني وهجّنه لأنّ مصدره غرابة اللفظ ووحشيته (قد يكون فهمه للغموض ناشئًا عن السائد والسابق من الأحكام النقدية التي تفضل الوضوح والإفصاح في اللغة عن الغموض لتعلقه بالثقافة أكثر من فطرة الاستقبال). مع أن الغموض قد يتحول إلى وضوح بوساطة التلقي الجيد كممارسة (التحوّل من العادة إلى خرق العادة). وإن كان القرطاجني قد أبان عن سلبية الغموض قياسًا إلى الإغراب (شرط من شروط الشعرية لديه). فمن علله قلب الكلام، كما في مسائل التقديم والتأخير أو في طول العبارة اتصالاً وانفصالاً أو في الإلغاز والكناية. ويختم اعتراضه على الغموض بالقول: «إنّ اشتكال المعاني وغموضها من جهة ما يرجع إليها أو إلى عباراتها بكون الأمور راجعة إلى مواد المعنى أو مواد العبارة أو إلى أشياء مضمّنة فيها أو أشياء خارجة عنها»(68). إنّ الإغراب مردّه في الأساس إلى انحراف في مألوف اللغة التي هي مستويات. وبالتالي فإنّه يكشف عن جودة (شعرية) في حين أن الغموض حسب فهم القرطاجني مدعاة إلى التكلف وفساد الذوق. وهنا يظهر فرق المفاهيم الغربية للغموض في علاقته بمصطلح الشعرية. يقول ياكبسون: «إنّ الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها... إنّه ملمح لازم للشعر... وليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنّما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضًا»(69). إنّ الاختلاف بين القرطاجني وياكبسون – وبمراعاة الفارق الزمني – يمكن إرجاعه إلى تأثر حازم

بالحركة النقدية الشفاهية التي تميل إلى اللغة المستهلكة (تفهمها وتعرفها ولا تتعب في كشفها) بديلا عن اللغة المنتجة. أمّا عبد القاهر فأثنى على الغموض وعدّه عنصرًا مكوّنًا للشعرية.

إنّ غياب الرؤية المنهجية، كطريقة في ولوج عالم الحقيقة الأدبية في ثقافة الناقد التراثي – يجمع بين المعرفة النقدية واللغوية والبلاغية – له أثر سلبي في عموم مقاربته للخطاب الشعري. لقد كان مشغولا بالتأصيل (وضع القواعد) لجزئيات من التركيبة الكلية (الخطأ والصواب) لبيئات الشعر، فعني بفصاحة المفرد أكثر من دراسته لبلاغة المركب – أنموذج ابن سنان الخفاجي في سرّ الفصاحة – وشغل بتعريف الوزن والقافية، استنادًا إلى الشواهد المنتقاة (الحسن والمعيب) على حساب جنس الإيقاع، والعناية بمصادر الكتابة الإبداعية (مسلمات الطبع والبداهة والارتجال) في مقابل مصطلح الصنعة حضورًا واختيارًا وكفاءةً، وإيثار الكشف عن مساوئ الشعراء كأخطاء اللفظ والمعنى والسرقات الشعرية (أنموذج الآمدي في موازنته) من حيث السبق والإضافة والتركيز على المقياس الأخلاقي (أفضلية الأعراف الاجتماعي على الشعري). فنأى كثيرًا عن بلاغة الخطاب من أجل إيصال المعنى، واستهواه تصنيف الشعراء في طبقات والأشعار في مختارات. ما رسّخ تبعية النقد (وهو بحث ونقاش) لمعايير المفاضلة والانتقائية والإجابات الجاهزة، وبفهم بسيط ومعهود خارج الوعي بطبيعة الخطاب الشعري وأشكال مفارقته للخطابات الأخرى. لقد وقع هذا النقد ضحية لوهم المرجع كالسبق الزمني والكم من الأبيات والأغراض الأكثر دورانًا وانتشارًا التي عدّت فيصلا بين الفحولة (التفوق) وعدم الفحولة، لعدم الانسجام مع انشغالات المجتمع وتوجهاته العامة ولاسيّما في شكلين رئيسين من أشكال الشعر سادا بامتياز هما المديح والهجاء. لكن هذا النقد مارس أيضًا وبشكل أكثر انفتاحًا القراءة الفاحصة على النص خارج ثقل البداوة. مع الإقرار بامتصاص الحضارة لبعض قيم الصحراء لغةً ومضامين. وهذا جعل الشعرية قائمة على جزئية الفهم والمعالجة (الشمولية في المقاربة تتجسد في النص والخطاب لا في الجملة)، إذ لا يفاجأ القارئ بإجابات كافية

وذات نسق فكري ونقدي في قراءة النصوص الشعرية مجرّدة. وينفرد عبد القاهر الجرجاني – وبعده حازم القرطاجني وبشكل أقل وعيًا وإدراكًا لشعرية النصوص – برؤية مفارقة مجرّدة أملت عليه إبعاد المستويات الصوتية والمعجمية والإيقاعية (موسيقى الوزن والقافية) عن حقل الشعرية، لأنها لا تحقق بلاغة الخطاب، وبالتركيز على بلاغة النظم (التركيب). فلم يعد علم النحو مجرد قواعد وأبنية وعوامل. ولم تعد البلاغة تشبيهات وكنايات واستعارات مستقلة. فكان أن احتل التقديم والتأخير والفصل والوصل مساحة السيادة والحضور في كتاب (دلائل الإعجاز) الذي تعانق فيه الذوق مع المعرفة تأصيلاً وإجراءات. إنّ إلزامية تصويب الفهم المخطئ للنقد ضرورة إبداعية. فليس أحكامًا مجانية وأهواء أو ضربًا من المحاباة أو الإقصاء. إنّه بحث رؤيوي وشمولي لطبيعة اللغة حين تتخطّى العادي والمتداول، وتبين عن عالمها الخاص.

الهوامش:

1 – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنّوز، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1988، ص .19

2 – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1987، ص .22

3 – هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط 2، الجزائر 2003، ص .22

4 – المرجع نفسه، ص .24

5 – تودوروف، ص .24

6 – المرجع نفسه، ص .35

7 – أبو محمد القاسم الأنصاري السلجماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط 1، الرباط 1980، ص .429

8 – المرجع نفسه، ص .429

9 – مجموعة من المؤلفين، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، بغداد 1987، ص .13

10 – المرجع نفسه، ص 51، .52

11 – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت 1987، ص 144. إنّ الشعرية مفهوم متغير عبر التاريخ.

12 – المرجع نفسه، ص .91

13 – المرجع نفسه، ص .90

14 – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر، ط 1، القاهرة 1991، ص 27، .28

15 – ينظر: ياكبسون، ص .19

16 – رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتّحدين، ط 1، الدار البيضاء 1995، ص .55

17 – المرجع نفسه، ص .69

18 – المرجع نفسه، ص .83

19 – المرجع نفسه، ص 87.

20 – فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، اللاذقية (سوريا) 2004، ص 53.

21 – المرجع نفسه، ص 77.

22 – المرجع نفسه، ص 129.

23 – المرجع نفسه، ص 129.

24 – المرجع نفسه، ص 129، 130.

25 – المرجع نفسه، ص 134، 135. يرى المؤلف أن ما قاله سبق لبارت أن سجله في كتابه (أساطير).

26 – المرجع نفسه، ص 135.

27 – المرجع نفسه، ص 136.

28 – يوسف حامد جابر، النص الأدبي في اللسانيات البنيوية، مقالة في مجلة علامات، ج 29، م 8، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت 1998، ص 222.

29 – المرجع نفسه، ص 223.

30 – المرجع نفسه، ص 229.

31 – علي أحمد سعيد أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، ط 2، بيروت 1996، ص 13.

32 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت)، ص 64.

33 – المرجع نفسه، ص 61، 62.

34 – قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق عبد الحميد العبادي، المكتبة العلمية، بيروت (د.ت)، ص 60.

35 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1992، ص 134.

36 – المرجع نفسه، ص 134.

37 – حمادي صمود، الشعر وصيغة الشعر في التراث، مقالة في مجلة فصول، ع 1، م 6، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، ص 81.

38 – قدامة، نقد الشعر، الصفحة نفسها.

39 – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس 1985، ص 25.

40 – المرجع نفسه، ص 26.

41 – أدونيس، ص 50.

42 – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت 1969، ص 75.

43 – جوف، ص 41.

44 – الجاحظ، ج 3، ص 131، 132. وهنا يتفق مع قدامة بأن الشعر صنعة.

45 – علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربيـــــة، دار الآداب، ط 2، بيروت 1989، ص 34.

46 – جوف، ص 42.

47 – فضل، ص 59.

48 – ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، مكتبة الخانجي، ط 2، القاهرة 1994، ص 60.

49 – الخفاجي، ص 209.

50 – ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص 336.

51 – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ط 6، القاهرة 1960، ص 71، 72.

52 – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت 1991، ص 121 – 129.

53 – المرجع نفسه، ص 237.

54 – عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 36. وفي ص 51، يرى أن العلامة الإعرابية هي التي تفسّر الإسناد.

55 – المرجع نفسه، ص 51.

56 – المرجع نفسه، ص 54.

57 – المرجع نفسه، ص 66، 67.

58 – المرجع نفسه، ص 170.

59 – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء 1986، ص 48.

60 – ينظر: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 192.

61 – محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط 3، الإسكندرية 1984، ص 48.

62 – عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 120.

63 – عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 284، 285.

64 – كوهن، ص 46.

65 – المرجع نفسه، ص 43.

66 – ينظر: رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، بيروت 1994، ص 38.

67 – أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط 2، بيروت 1981، ص 346.

68 – المرجع نفسه، ص 175.

69 – ياكبسون، ص 51.

قصيدة النثر: إشكالية المصطلح

الأستاذ: رابح ملوك
جامعة -تيزي وزو-

قصيدة النثر نتاج حركة الحداثة العربية:

لعلنا لا نكون مجانبين للحقيقة إذا سلمنا مع عزت جاد الحق بأن "قصيدة النثر" تعتبر إحدى محصلات الحداثة في سعيها المتسم بالتوتر نحو التحول والتجديد[1]، وهي حداثة ثائرة على كل ما يتصل بالقديم من تقاليد شعرية وفكرية، ولأن الشعر، فيما يرى محمد عبد المطلب، كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد والقيود فإن مواجهته أولا ثم التمرد عليه ثانيا كان من أبرز ملامح الحداثة، وكانت ذروة هذه المواجهة توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشعر والنثر، تم الاصطلاح على تسميته "قصيدة النثر" وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي Poeme en prose .[2]

إن هذه الحقيقة تتبدى واضحة من حديث أدونيس عن الحركة الحديثة في الشعر العربي، فهو يرى أن هذه الحركة تستند إلى أسس عدة منها التمرد على ما يسميه " الذهنية التقليدية" والوصول بهذا التمرد إلى أقصى ما تتيحه التجربة الشعرية، وذلك يعني عدم الخضوع للتقليد لأن التجديد يتطلب الابتعاد عن التقليد وعدم التلاؤم مع أشكاله الشعرية، فالأمانة لهذه الأشكاله وأساليبه فيها نفي للشعر[3]. وللك فإن الشاعر، كما يرى أدونيس، لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا كابد انهيار المفاهيم القديمة، فعليه، إذن، أن يصفو من التقليدية لكي يستطيع الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي يثور عليه[4]، وهو دخول لا يتم<< دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي>>[5]. ونلفي أدونيس دائم الإلحاح على ضرورة تخطي عهد الثقافة الشعرية القديمة الذي انتهى، إلى عهد آخر، وهو تخط يفرض على الشاعر لا تفردا في الأشكال الشعرية فحسب، بل يفرض عليه أيضا أن يذهب في طريق التجريب إلى أقصى حد.[6]

لقد كانت قصيدة النثر، فيما يرى نجيب العوفي ،ذات ارتباط بالحداثة الشعرية وموجة التجريب الشعري، ومن ثم كانت علاقتها بقصيدة التفعيلة علاقة سلب[7]. وهو الأمر نفسه الذي يذهب إليه صلاح فضل حين يشير إلى أن إقبال المبدعين على قصيدة النثر كان وراءه نظرتهم إليها على أنها شكل حداثي في إطار تيارات التجريب الحداثي.[8]

الجدل حول مصطلح قصيدة النثر:

كان أدونيس أول من استعمل مصطلح "قصيدة النثر"، نقلا عن المصطلح الفرنسي Poème en prose وذلك في مقالة له تحت عنوان " في قصيدة النثر" منشورة في مجلة "شعر"[*].

إن الجدل الدائر حول هذا المصطلح لا يمكن فهمه إلا في سياق توترات الحداثة، وهي توترات تنسحب على دعاة الحداثة مثلما تنسحب على معارضيهم، ومن ثم فإن الصراع بين الفريقين لم يكن حول قصيدة النثر تحديدا، بل كان حول أسس ثقافية وفكرية كانت في أغلب الأحيان متعارضة، وعليه فإن الاستماتة في الدفاع عن قصيدة النثر تشير إلى ذود عن خلفية فكرية قائمة على نشدان الحرية في الفكر والإبداع، وذلك بالخروج على كل الثوابت التي تقنن الفكر والإبداع.

لكن الملاحظ أن الجدل كان منصبا بالدرجة الأولى على الصوت الدال رفضا أو قبولا، فالعناية لم تكن<< باستحداث فن جديد قدر محاكمة الصوت الدال في إقراره الجمع بين نوعين أدبيين منفصلين لهما سياقهما وآلياتهما>>.[9]

وهنا نجد أنفسنا قبالة موقفين لا يلتقيان، يرى أحدهما في المصطلح السالف جمعا غير مبرر بين نوعين متقابلين، بينما يذهب الموقف الثاني إلى جواز الجمع بينهما.

فالباحث عبد الرحمن محمد القعود يذهب إلى أن قصيدة النثر تثير إشكاليات من خلال اسمها نفسه، إذ كيف يمكن الجمع بين متناقضين هما الشعر والنثر[10]، ويشير الباحث إلى أنه طرح في أحد بحوثه[*] مصطلحا بديلا هو "**القصيدة الحرة** "، ولكنه،

فيما بعد، وجد نفسه أكثر ميلا إلى مصطلح قصيدة النثر، وذلك بعد إدراكه للتناقض الكامن في هذه القصيدة، مما يجعل من المصطلح أفضل معبر عن طبيعة هذه القصيدة وهويتها، فهي تقوم على وحدة الأضداد (شعر ونثر، حرية وصرامة...إلخ).[11]

ويرى غالي شكري أن تسمية"قصيدة النثر" تسمية خاطئة [12]، معتبرا إطلاق هذه التسمية آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي[13]، ذاك أن إطلاق هذه التسمية ضمن إطار حركة الشعر الحديث يدفع بنا إلى الوراء، إلى منطقة يحاصر فيها الفنان بمجموعة من القواعد ثابتة، في حين أن مايميز الرؤيا الحديثة في الشعر يجعل ثمة فروقا بين شاعر وآخر بحيث لا يمكن الجمع بينهما <<على مائدة واحدة>>[14]. كما يرى غالي شكري أن إحلال كلمة "نثر" محل كلمة وزن لا يعبر في حقيقة الأمر سوى عن رد الفعل لا عن الفعل << الذي يصنعه الشعراء الحديثون>> ،لأن قصيدة النثر تقوم بذلك في الطرف النقيض لما يدعى بقصيدة النظم، وبهذا يلتقي دعاة هذه وتلك عند حدود مفهوم للشعر يتميز بأنه مفهوم كلاسيكي أي المفهوم الشكلي للشعر.[15]ومن ثم يعتبر تسمية "قصيدة النثر" مسيئة إلى دعاتها كما هي مسيئة للناقد الحديث الذي كف عن مطالبة الشاعر << بمقاسات معينة لقصيدته>>[16]. ولذلك يقترح تسمية أخرى هي " **التجاوز والتخطي**".[17]

وفي المسار نفسه، مسار الرفض لمصطلح "قصيدة النثر" يسير عبد العزيز المقالح الذي مقررا خطأ هذه التسمية، مقترحا مصطلحا بديلا هو "**القصيدة الأجد**"، ويستند المقالح في رفضه هذا إلى اعتبارات عدة منها أن إطلاق صفة النثرية على هذا الشكل الشعري يقيم حالة من التضاد، فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان.[18]ولعل الموقف ذاته هو الذي دفع محمود درويش إلى مطالبة كتاب قصيدة النثر الجيدين أن يبحثوا عن تسمية أخرى [19].

ويذهب عبد الكريم الناعم مذهبا قريبا من ذلك حين يعلن أن تسمية "قصيدة النثر " لا تخلو من تضاد (قصيدة، نثر)، وهو اسم يقترب بتناقضه من تحديد هذا الجنس إلى حد بعيد انطلاقا من اعتباره فوق الخاطرة عند البعض، وقريبا من الشعر عند البعض

الآخر.[20] ولكن الباحث لا يملك إلا التسليم بهذا المصطلح بسبب من شيوعه وتعذر استبداله.[21] فهذه التسمية/المصطلح، فيما يرى محمد العبد، ما تزال علما على هذا " الجنس الأدبي" على الرغم مما لقيته من انتقاد يدعو إلى تعديل المصطلح.[22] وعلى الرغم من استعمال العبد لمصطلح "قصيدة النثر" فإنه يقر بعدم رضاه عنه لأسباب أولها أن التسمية لا تقابل مسماها الذي أطلقت عليه، فكانها بذلك <<اسم على غير مسمى>>. وثانيها أن التناقض ظاهر بين الوحدتين المشكلتين للمصطلح (قصيدة، نثر)، بما لكل منهما من ماهية راسخة في التراثين العربي والعالمي. أما ثالث الأسباب فيتمثل في كون هذه التسمية لا تنسجم نع المقولة النقدية الاولية المبنية على الندماج بين الشكل والمضمون[23]، وبذلك يتعارض مصطلح "قصيدة النثر" تعارضا تاما مع ما يتطلبه <<الشكل الذي تنتج فيه كمراعاة الوزن والقافية، أو الوزن وحده على الأقل.[24]، وعليه يصبح هذا المصطلح أبتر لاكتفائه بعلاقته الروحية بالشعر من خلال السمات التعبيرية والتصويرية والانفعالية، وبناء على ذلك يقترح العبد تسمية بديلة لهذا الشكل الأدبي (حسب رأي الباحث) هي " **النثر الشعري**."[25]

ويقف الناقد السوري محمد عزام عند مصطلح "قصيدة النثر " معتبرا إياه تسمية خاطئة، شـــنه شأن مصطلح "الشعر الحر"، والأولى، في نظره، أن تسمى قصيدة النثر بـــ"**الشعر الحر**" ذلك أن إحلال كلمة "نثر" محل " الوزن" لا يعبر إلا عن رد الفعل لا الفعل لما يدعونه "قصيدة النظم"، إذ ليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها الفنية، كما أن النظم ليس هو الذي يمنح القصيدة التقليدية بعدها التقليدي.[26]

أما نجيب العوفي فيرى أن مصطلح "قصيدة النثر" هو الأنسب لهذه الظاهرة الشعرية، فهو يجمع في صيغته الإضافية (قصيدة النثر) بين أهم خاصيتين لهذه الظاهرة، الخاصية الأولى أنها ضرب من الشعر (قصيدة)، والثانية أنها مصوغة بلغة شعرية متحررة في الآن نفسه (نثر)، وما دامت قصيدة النثر جامعة بين << وهج الشعر وسيولة النثر>> فإن تسميتها المتداولة تبقى الأدل عليها والأنسب لها.[27]

من ناحية أخرى يحاول محمد عبد المطلب أن يجذر المصطلح في اللغة العربية، فيذهب إللى أن مصطلح "قصيدة النثر" على الرغم من كونه مترجما عن اللغة الفرنسية إلا أن متابعته للوصول إلى أبعاده المعجمية تعطيه شرعية الحضور، فمادة "قصد" في "لسان العرب" ترتبط بالقصد، كما أن ابن منظور لم يربط بين القصيدة والوزن أو القافية، وإنما ربطها بالشعر، ومادة "شعر" في المعجم تنتمي إلى الشعور والفطنة والعلم.[28]

وينتهي في محاولته تحديد خصائص القصيدة، من خلال المعاجم العربية، إلى أمرين:

1- أن الشاعر ما سمي شاعرا إلا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره.

2- يقوم مصطلح "قصيدة"، من خلال المردود المعجمي، على ثلاث ركائز:

أ- الفطنة: وهذه الركيزة تتعلق بالمبدع وقدراته الداخلية ذهنيا وعقليا.

ب- الوعي والقصد: هذه الطاقة الداخلية تستدعي المتلقي المقصود خاصا كان أم عاما، كما تستدعي العالم لكي تراه من خلال وعيها الكلي أو الجزئي.

ت- التجويد في الأبنية السطحية(اللفظ) والأبنية العميقة(المعنى): وهذه الركيزة تقدم النص المفارق للنصوص التلقائية، أي تقدم اللغة الجمالية المفارقة للغة التخاطب.[29]

وفي السياق نفسه، يشير صلاح فضل إلى أن التأمل في الجذر اللغوي لكلمة قصيدة يفضي بنا إلى تبين فكرتين متلازمتين يشير إليهما ذلك الجذر، إحداهما هي القصد والتعمد، فالقصيدة كلام مقصود في ذاته، أي أنها اللغة عندما تصبح كلاما فنيا محددا، وليست مجرد وسيلة تواصلية تنتهي بمجرد انتهاء وظيفتها(التواصل)، وهذا القصد هو الذي يميز قصيدة النثر عن أشكال الشعر الأخرى كالشعر المنثور أو النثر الشعري حيث تفتقد مركزية القصد الشعري. أما الفكرة الثانية فتتمثل في الاقتصاد، أي أن لغة القصيدة لا بد لها أن تتميز بالقصد والتركيز والتكثيف[30]. ولذلك لا يرى فضل أي تناقض دلالي في مصطلح "قصيدة النثر" باعتبار أن جذر القصيد لا يتضمن

الأوزان العروضية، فبإمكان النثر في بعض حالاته أن يكون مقصودا لذاته جماليا واقتصاديا، فيتخلق منه هذا الأسلوب الجديد.[31]

إن هذا الجدل حول المصطلح لا يعزى إلى مجرد اختلاف في الأذواق النقدية، ولكنه نابع، في رأينا، من الاختلاف الحاد في المواقف الفكريت والمرجعيات الثقافية التي يستند إليها النقاد والأدباء، بيد أن الأمر الذي ننبه إليه هو أن مصطلح قصيدة النثر قد صار مصطلحا متمكنا في الساحة الأدبية، بغض النظر عن صوابيته وعدمها.

<u>الهوامش</u>

---

1 – انظر عزت جاد الحق: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2002، ص 435.

2 – انظر محمد عبد المطلب : قصيدة النثر، الجسرة الثقافية، ع2، قطر 1999، ص 27.

3 – انظر أدونيس: الشعر العربي ومشكلة التجديد، في " نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الأول(المقالات)، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة القافة، دمشق1996، ص 356.

4 – انظر المرجع نفسه، ص 364.

5 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 – انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

7 – انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت2002، ص 262.

8 – انظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب ، بيروت 1995، ص 217.

* – العدد 14، ربيع 1960. ثم نشرها لاحقا في كتابه" زمن الشعر".

9 – عزت جاد الحق: نظرية المصطلح النقدي، ص 436.

10 – انظر الإبهام في شعر الحداثة،العوامل والمظاهر والآليات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت2002، ص163.

* – في مقال له عنوانه" في الإبداع والتلقي"، عالم الفكر، المجلد 25، العدد 4، أبريل /يونيو 1997.

11 – انظر عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص163. ويشير الباحث إلى أن التناقض الكامن في قصيدة النثر قد استمدته من الحداثة. انظر الصفحة نفسها من المرجع نفسه.

12 – انظر غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ط1، دار الشروق، بيروت1991، ص56.
13 – انظر المرجع نفسه، ص 82.
14 – انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
15 – انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
16 – انظر المرجع نفسه، ص 83.
17 – انظر المرجع نفسه، ص ص 56، 88.
18 – انظر عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربيـــة، مشروع تساؤل، ط1، دار الآداب1985، ص 71. والملاحظ أن المقالح لا يثبت على المصطلح البديل الذي يقترحه، إذ سرعان ما يستبدل به مصطلحا آخر هو" **النص الشعري** " وذلك بدءا من الصفحة 74 من كتابه المذكور.
19 – انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 77.
20 – انظر عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 306.
21 – انظر المرجع نفسه، ص 311.
22 – انظر محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ص 177.
23 – انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
24 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
25 – انظر المرجع نفسه، ص 178. ولكن الباحث يحافظ على تسمية "قصيدة النثر" بدءا من عنوان الفصل الذي يتحدث فيه عن هذه القصيدة، معللا ذلك بشيوع هذه التسمية من ناحية، وبكونها، من ناحية ثانية،التسمية المحببة إلى من يمارسون كتابة هذا الشكل الأدبي حسب تعبيره.
26 – انظر المرجع نفسه، ص25.
27 – انظر المرجع نفسه، ص 266. والملاحظ أن العوفي لا يوافق النقاد القائلين بالتناقض في التسمية (قصيدة، نثر) انطلاقا من أن القصيدة تتطلب أولا الشرط الإيقاعي، بينما يعني النثر التحرر من كل الشروط والقيود. انظر ص 265. لكن العوفي لا يعلل موقفه ذاك على الرغم من أنه لا يقول بوجود أي إيقاع في قصيدة النثر.
28 – انظر محمد عبد المطلب: قصيدة النثر، ص35.
29 – انظر المرجع السابق، ص 36.
30 – انظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص218.
31 – انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قصيدة النثر وملامـــحها
في الكتابة الصوفية

قدور رحماني
جامعة –المسيلة-

في البداية تحسن الإشارة إلى أن ما نود الخوض فيه خلال هذا البحث القصير يمكن أن يكون موضوعا لبحث موسع يشمل طائفة غير قليلة من الفصول والمباحث التي تفحص نسيج العلاقات والوشائج بين مرقوم المتصوفة كفضاء إبداعي تراثي، وبين ما ترسخ من قيم فنية وجمالية في ظل قصيدة النثر العربية كفضاء فني جديد يقال عنه إنه مستجلب من الغرب ولا علاقة بينه وبين أشكال القول الأدبي في الثقافة العربية الأصيلة.

وقبل أن نبحث في إمكان وجود علاقات عميقة بين مكنوز بعض الكتابات الصوفية وبين المفهومات الناشئة على أطراف قصيدة النثر وحوافها والتي وجدت لها تطبيقات عملية من خلال نصوص شعراء القصيدة النثرية كأدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسواهم. قلت قبل كل ذلك لابد من الوقوف – ولو عاجلا- عند هذا الشكل الشعري الجديد فاحصين أهم المفهومات المنظرة له كأفق فني مخالف للشكل الخليلي المستنزف ولقصيدة التفعيلة والشعر المنثور. ثم نعرّج – بعد ذلك – على فحص شيء من النصوص الصوفية التي رقمها بعض أعلام رجالات الطائفة من أجل الكشف عن ملامح القصيدة النثرية التي لا يراها بعض الشعراء غريبة عن الإرث الثقافي العربي، على حين تراها ثلة أخرى من المثقفين والنقدة والشعراء صناعة غربية خالصة. وللإشارة فإن النماذج الأدبية الصوفية التي سنقبل على معالجتها تتركز حصرًا على شيء مما رقمه الحلاج وابن عربي وجلال الدين الرومي.

يعرف أنسي الحاج قصيدة النثر بقوله: "هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل ّ لا كأجزاء"[1]. وترى سوزان بيرنار أن قصيدة النثر "شعر خاص بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رهيفة يفترض بنية وتنظيما"[2]. ويرى أدونيس – وهو أبكر منظر للقصيدة النثرية- أنها" أسلوب في الرفض، وهي تمرد يختاره الشعراء مثلما يختار الآخرون في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى رفضهم وأشكاله"[3].

وإذا نحن رجعنا إلى ذلك الحوار الذي أجراه جهاد فاضل مع نزار قباني فيما يتعلق بالحداثة الشعرية والقصيدة النثرية ومستقبل الشعر العربي ألفينا نزارا لا يعترض على هذا الشكل مبديا إعجابه به، بل إنه يذهب أبعد من ذلك مستشرفًــا أن تكون القصيدة النثرية هي فن الكتابة الشعرية المستقبلية. وإضافة إلى كل ذلك يؤكد أن النثيرة مصطلح جديد لمفهوم قديم. فهي – حسب رأيه- ذات جذور تضرب في عمق التراث العربي والإنساني. ومن هنا فإن أصول قصيدة النثر كانت حاضرة حية في الكتب المقدسة وهي نشيد الإنشاد والمزامير، كما يمكن أن نلامس لها حضورًا في القرآن الكريم، خاصة في قصار السور، وفي طويلها كالرحمن ومريم. وهكذا فإن نزارا لا يرى القصيدة النثرية وجها غريبا عن ميراث اللغة العربية التي يمكن أن تقال فيها العبارة الأدبية الواحدة بصيغ شتى متعددة [4].

ولعله من المفيد أن نشير- في سياق هذا الحديث- إلى أن قصيدة النثر- بالرغم من الخطوات المهمة التي قطعتها- لمَّا تزل في طور التكوين والتجريب، وهي لم تستقرَّ حتى الآن، ولم تستطع أن تقنع إلا فئة قليلة من الكتاب والمتلقين، إضافة إلى المزالق التي ألقت بها في عماء الإيقاع من ناحية، وفي ضبابية المعنى من ناحية أخرى، بحيث أصبح قدر غير يسير مما يكتب حاليا باسم هذا الشكل يتخبط في غياهب الجفاف الإيقاعي المسيج بعماء المعنى واستغلاقه[5]. ثم إنه بالرغم من الصورة المبتكرة التي تمكن كتاب النثيرة من إبداعها مثيرين إعجاب بعض الباحثين، إلا أن هذا الإنجاز لم يكن له ذلك الوهج الدائم الفعال، فسرعان ما تنطفئ إثارته ودهشته.

يقول إحسان عباس "تجدني مرات أقرأ القصيدة النثرية، فيتملكني الإعجاب بما فيها من صور، ولكنها تظل بعيدة عني، لا أستطيع أن أعيد تذكرها إلا كما يتذكر الشيخ[6]. ومن هنا نستنبط أن خلو النثيرة من الإيقاع المنظم يعد من الأسباب الجوهرية التي جعلت هذا الشكل لا يعلق بالنفس إلا بمقدار.

لا أحد يشك أن الثقافات الأجنبية بمختلف مذاهبها واتجاهاتها في أميركا وأوربا كانت تشكل أهم المنابع التي غيرت الاتجاه العام للشعر العربي الذي أصبح يسلك ــ في العصر الحديث ــ مسالك جديدة في طرائق الإفصاح والتعبير عن هموم الإنسان وتجاربه ومواقفه، ولكن هذا الانعطاف الحاصل ــ نتيجة التأثر بالحداثة الغربية ومناخاتها المختلفة ــ لا ينفي حضور الأصالة كعنصر فاعل،له أهميته البالغة في مختلف الصياغات الشعرية والأدبية والإبداعات الفنية الجديدة التي كانت قصيدة النثر وجها بارزا فيها، ومحورا مهما من محاورها. وهكذا فإن منطق التأثير والتأثر أمر طبيعي جدًّا في كل الآداب العالمية.

وإذا كان الأمر كذلك فإن تأثر قصيدة النثر العربية بالنموذج الغربي لا يقطع الصلة بينها وبين تراث اللغة العربية وآدابها.

فإذا كان بودلير ومالارميه(Mallarmé) قد شكلا بنتاجهما منطلقات الحداثة في الشعر الفرنسي فإنهما قد تأثرا بكتابات إدغار آلان بو الأمريكي، وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى مايكوفيسكي الذي تشبع بالحداثة الشعرية التي أنجزها لافورغ (Laforgue) وبودلير وكوربيير(Corbiere). ثم إن فحصا عميقا في نتاج دانتيه الإيطالي (صاحب الكوميديا الإلهية) وشكسبير الإنجليزي، وغوته(Goethe) الألماني يقودنا إلى استنتاجات تثبت تأثرهم بتراث أمم كثيرة وثقافات وشعوب جمة[7]. إن الناظر في نصوص القصائد النثرية كما رقمها جبرا إبراهيم جبرا وأدونيس والخال والماغوط يلقاها تفتح على فضاءات قصيدة النثر الغربية كما كتبها بودلير وويتمان وكلوديل وهنري ميشو وإيليار وسان جون برس ومالارميه.

ولا يخفى على أحد تأثر شعراء قصيدة النثر العربية بحداثة الشعر الغربي سيما الشعر الفرنسي. ومن هنا راح هؤلاء الشعراء وعلى رأسهم أدونيس والخال يقتفون آثار النثيرة الفرنسية مستثمرين تقنياتها وطرائق الإفصاح الأدبي وآداءاتها الشعرية المختلفة. وكثيرا ما ألمح أدونيس والخال إلى واقع الشعر الفرنسي خاصة وما تركه من عميق الأثر في صياغة قصيدة النثر العربية. ولكن هذا التأثر البالغ بالغرب لا يلغي إطلاقا الحضور الحيوي للمنابع التراثية التي شاركت –بوجه ما من الوجوه– في تشكيل ملامح قصيدة النثر العربية خصوصا ما تعلق بالكتابة الصوفية. ولقد أقبل أدونيس – وهو أبكر منظر لقصيدة النثر ومن أكبر شعرائها – منذ فترة غير يسيرة إقبالا على الإرث الأدبي الصوفي وجعله من أهم الروافد في تشكيل رؤياه الجديدة لفن الشعر وقد ظهر ذلك جليا من خلال قصائده النثرية ومن خلال كتاباته عن تجارب السادة الصوفية وعن إضافاتهم الخصبة لهذا العالم المتجلية بين تضاعيف إبداعهم الأدبي والفلسفي.

وإذا كانت قصيدة النثر وجهًــا من وجوه الحداثة وأقصى ما توصلت إليه تجربة الشعر العربي في الوقت الراهن فهذا لا يعني أن هذه الحداثة – التي تعد النثيرة جزءا منها– هي السبب الجوهري الوحيد في ميلاد قصيدة النثر العربية، وبكلمات أخرى أقول إن الحداثة لا تتحقق بمقدار تنكر المرء لتراثه وتخريبه لكل الجسور التي تؤدي إليه وتربط به، أو بالذوبان المطلق في كل القيم المستجلبة من فضاء ثقافي واحد وهو الغرب. ولكن الحداثة الحقة تنطلق من خلفية القراءة الجادة للتراث، باستثمار ما فيه من قيم، ومحاولة تكييفه للمستجدات العالمية وتليين جوانبه دون تعصب أو إنكار، مع الحرص الدائم على تجديد المناهج في مقاربته حتى تسهل سبل ربطه في مرونة مع نسيج الثقافات العالمية وآدابها المختلفة. أضف إلى ذلك ضرورة الخروج من عقدة المصدر الواحد. وغير بعيد عن ذلك يعد بعض الدارسين: "الحداثة شيئا مستمدا من التراث... وما يستمد من الخارج يفرض فرضا ويدل على ضياع انتماء. وإذا لم يكن

لك قدرة على الحداثة من داخل تراثك المتفاعل مع تراث الأمم الأخرى، لا تستطيع أن تتمتع بهذه الصفة (أي صفة الحداثة)"[8].

وإذا كان لواقع الشعر الفرنسي قوة تأثيرية عميقة جدّاً في تشكيل قصيدة النثر العربية وفي صياغة فضاءاتها الفنية والجمالية فإن الزخم الفكري والأدبي في الثقافة العربية بكل ما ينطوي عليه من تراكمات كان من أهم الروافد والجذور التي غذت قصائد النثر العربية وشاركت – بوجه من الوجوه– في نشوء هذا النوع الأدبي الجديد وتفاعلت معه بمقدار التفاعل الحاصل بينه وبين الحداثة الشعرية في الغرب وعلى رأسها حداثة الشعر الفرنسي التي يقف على ذروتها بودلير ومالارميه.

ومن أجل ملامسة شيء من المناخات المشتركة والخيوط المتقاطعة بين قصيدة النثر وبين بعض الكتابات الصوفية لابد من فحص شيء من نصوص هذه الكتابات ثم مقارنة أبعاد ما ترمي إليه تلك النصوص وما تنطوي عليه من أسرار بتلك التنظيرات والأقوال التي نشأت حول قصيدة النثر وحاولت التأسيس لها كجنس أدبي جديد شق طريقهم الفني بعيدا عن إيقاعات عمود الشعر وإنجازات التفعيلة..

يقول الحلاج [9]:

سراج من نور الغيب بدا وعاد
وجاوز السراج وساد...
قمر تجلى بين الأقمار
كوكب برجه في فلك الأسرار
أنوار النبوة من نوره برزت
وأنوارهم من نوره ظهرت
وليس في الأنوار نور أنور وأقدم من القدم
سوى نور صاحب الكرم
بإشارته أبصرت العيون..
العلوم كلها قطرة من بحره

الحكم كلها غرفة من نهره

الأزمان كلها ساعة من دهره...

إن الناظر في هذا النص يستطيع أن يدرك منذ القراءات الأولى أن فضاءه الفني لا يتصل بتلك الفضاءات التي كان يسبح فيها الشعر التقليدي حتى وإن بدت عليه مسحة المديح النبوي. وبعبارة أخرى أقول إن هذا النص يتأسس على خلفية فكرية جديدة تسمى عند المتصوفة بالحقيقة المحمدية (النور المحمدي أو الكلمة المحمدية). وعلى ما يبدو فإن هذه الفكرة لم تكن من انشغالات القصيدة التقليدية ولا من هموم القصيدة الحرّة. ومن هنا يتضح أن هذا النص يحاول أن يفتح أفقا جديدا للتعبير الأدبي، ويريد أن يسن طريقا غير مألوف للإفصاح عن هموم الإنسان. وليس بكبير عناء أن ندرك أن هذا المسلك يتناغم ويتسق في مبدئه مع ما يدعو إليه شعراء النثيرة خلال إبداعهم وخلال أحاديثهم عن خلفيات الشعر الجديد شعر الرؤيا والتجربة.

وكتعليق بسيط على نص الحلاج أقول إن هذه الحقيقة المحمدية – تعد في نظره وفي نظر السادة الصوفية – أنصع مجلى خلقي وأكمل حيز مادي تجلى فيه الحق . ــ إن النور المحمدي ــ كما يظهر خلال النص ــ هو أول التعيينات وأقدم المخلوقات ومصدر العلم الحق والحكمة. ومن هنا كانت له "مرتبة الجمعية المطلقة ومرتبة التعيين الأول التي تعينت به الذات الأحدية"(10). وهذا ما يمكن تسميته أيضا الإنسان الكامل.

وليس بكبير عناء أن ندرك أن الأفق النائي الذي كانت تتحرك فيه مثل هذه النصوص الصوفية قد أصبح يشكل إحدى النقاط المشتركة بين مسلكي الكتابة الصوفية وقصيدة النثر والكتابة الأدبية الجديدة الرافضة لكل وصاية قديمة. وقد تحدث أدونيس في كتابة (الصوفية والسريالية) عن عظمة التجربة الصوفية ودعا إلى ضرورة استثمار ما فيها من زخم فكري ومعرفي وجمالي، كما ألمح إلى أن هذه التجربة قد أفاد منها كتاب قصيدة النثر في بناء أفكارهم وتشكيل آفاقهم الجديدة التي تتجاوز كون الشاعر مجرد تاريخ ومجرد مزمار للواقع المعيشي والحوادث والأحاسيس المفجوعة. وإذا كانت تجربة الكتابة الصوفية جديدة برفضها للتقليد وما هو مستنزف، وبمحاولة

خلق لغة داخل اللغة تستطيع أن تستجيب لعمق التجربة، فإن تجربة الشعر الجديد ومنها قصيدة النثر حاولت أن تفيد من هذه التجربة التراثية العظيمة. وراح الشاعر الجديد على ضوء هذه التجربة السابقة يفرغ الكلمات من شحنتها القديمة وتداعياتها، وطفق يملؤها بمعان جديدة خصبة لم تكن تعرفها اللغة من قبل. وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى الشاعر الصوفي الذي خلق معجمه اللغوي الخاص، حيث لم يعد الظلام مثلا نقيضا للضوء وإنما أصبح شعاعا آخر يتلألأ تحت أجنحة السواد. ولم تعد المرأة بموجب هذه التجربة شيطانا ومختزلا للمحتوى الجنسي بل أصبحت بيتا للرحم الكونية وأكثف مجلى لجمال الألوهية، ومن ثم تخلصت من كل الشرور والعناصر السلبية الداعية إلى ذمها وإلى التقليل من شأنها.

وإذا كانت قصيدة النثر – كما يقول عنها أصحابها- هي وحدة متماسكة وتأثيرها يأتي ككل لا كأجزاء فإن ما لمسناه في نص الحلاج السابق وما سنلمسه لاحقا تنسحب عليه كل تلك الأفكار والأقوال التي رشحت على أطراف قصيدة النثر العربية.

يقول ابن عربي: [11]

للتوحيد لجة وساحل
والساحل ينقال واللجة لا تنقال
والساحل يعلم واللجة تذاق...
ورميت ثوبي وتوسطتهما
واختلفت عليّ الأمواج بالتقابل
فمنعتني من السباحة
فبقيت واقفا بها لا بنفسي
ثم غشي عليّ
ثم وقفت وأنا أرعد..

إن هذا المجتزأ من كلام ابن عربي والذي أرسلته عمدا على شكل قصيدة يمكن أن يصنف تحت عنوان ما اصطلح عليه بقصيدة النثر العادية الخالية من الإيقاع وهو

النوع الذي دأب على كتابته سان جون برس. وربما يقول قائل إذا نحن أقدمنا على إعادة ترتيب كلام الصوفية ورحنا نصبه على شكل قصائد يصبح كل ما قاله ابن عربي وغيره من رجال الطائفة، من كلام منثور، قصائد نثرية. والحق أن هذا الطرح وجيه، ولكننا أردنا، خلال سرد هذه النماذج أن نبين بالدرجة الأولى طريقة الإفصاح وأساليب التعبير عن هموم الذات المخالفة للمألوف والتي تفتح على عوالم سحرية وفنية لم نتعود عليها في فن التعبير التقليدي. ثم إن هذا الفضاء المشحون بالغموض والعمق، وخلجات الذاتية المقطوعة عن المشترك والمكرور من القول قد أصبح يتداخل مع فضاء القصيدة الحديثة إجمالا وخاصة قصيدة النثر العربية. وعطفا على ما سقناه آنفا يمكن أن نضيف أن الجلجلة اللغوية القديمة والزخارف البلاغية العتيقة التي كانت تظهر خلالها العبارة كهدف أو كبضاعة استهلاكية، لم يعد لها مكان في مقدار غير يسير من الكتابة الصوفية، وهو الأمر نفسه الذي أصبح يميز قصيدة النثر ويطبعها بطابع البساطة والعفوية بعيدا عن النموذج المستنزف.

واستكمالا للكشف عن الخيوط المتقاطعة والملامح المشتركة بين أفقي الكتابة الصوفية وقصيدة النثر نسوق النموذج الموالي لجلال الدين الرومي الذي يقول فيه[12]:

أيها العاشق! ويلتا من العقل والوعي
فأنت أيها العقل مثل الماء فابتعد عن نارنا
أو فأقدم لتغلي معنا في قدْرِنَا..
فإذا لم ترد أيها العاقل أن يتحطم منك أصغرك
فمت، لا تصارع الأمواج والمحيط.
إذا زعمت أنك عاشق فأمامك امتحانان
فلا تلو رأسك واحتس من خمر الرجال...
ها أنذا أصبح، لكنني من ثمل العشق
مثل قيثارتي، لا خبر لي بالصباح...

إن جلال الدين الرومي يتجاوز العقل – خلال هذا النص – ويلحقه بالعجز والعار، ويقلل من شأنه لكونه – بوضوحه وصرامته – غير قادر على احتواء عشق الصوفي واحتراقه ولكونه غير مؤهل أصلا لاستيعاب فيوضات النفس والمشاعر.و لم يكن في مقدوره أن يستوعب إيقاعات اللانهائي وحقائق الوجود وأنغامه العميقة الغامضة . ولذلك كأن النوري يقول: (العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز ... ولم يكن للعقل أن يعرف الله إلا بالله)[13].

ولقد عبر ابن عربي عن هذه الفكرة فقال[14]:

العقل أفقر خلق الله فاعتبروا + فانه خلق باب الفكر مطروح

وإذا كان المتصوفة قد تخطوا العقل لقصوره عن تلبية حاجة النفس وعجزه وافتقاره، وجعلوا الخيال قمة الفكر فان السرياليين كانوا شركاء للصوفية في هذه الناحية حيث دعوا إلى تحطيم الوعي والشعور، وعدوا العقل سجانا للإبداع الحق، وحائلا دون ظهوره.

ومن خلال اطلاعنا على كوكبة من نصوص القصائد النثرية خاصة التي رقمها أدونيس وانسي الحاج وجدنا هذه الكتابات تتجاوز كون الإنسان مجرد تاريخ متماهية مع اقاعات الكون، ذائبة داخل تنويعات الوجود وما يكتنفها من سحر وغموض .

إن هذا اللون الجديد من الكتابة ــ بالرغم من كثرة المعارضين له ــ يفتحنا على اللامحدود ويضيف شيئا جديدا إلى هذا العالم، ويدعونا إلى صهر الأنا ودمجها بالوجود، كما يدعونا إلى التخلي عن الحوادث والمجتر والمشترك ويوقظ المجهول فينا واللانهائي والخفي، ويزرع في حساسيتنا الوحدانية الرغبة في البحث عن الميئوس من الإحاطة به أملا في ملامسة ولو لشيء يسير من أسراره المكنونة. وكذلك كانت الكتابة الصوفية لونا خاصا يثير شوقنا إلي استكناه السحر الّذي يتمنع عن وعينا ويتخطى تخوم العقل الذي لم يكن بوسعه ــ كما يرى جلال الدّين وغيره من الصوفية ــ أن يستوعب فيوضات الوجدان وأمواج المشاعر المباغتة والمتجددة، ولم يستطع ــ بصرامته ووضوحه ــ أن يتحمل عميق المعاناة وطوفان الخيالات التي تصطخب في كيان العاشق الصوفي فتأخذه

بعيدا عن الزمن الواقعي والاجتماعي ودنيا الناس التقليدية المكررة. هذا العاشق النوعي الثمل لا يشعر بتحقيق وجوده إلا خارج أحياز العقل والوعي.

وإذا نحن تعمقنا في تضاعيف الكثير من قصائد النثر ألفيناها تنحو نحوا يتقاطع كثيرا مع نسوج ما كان يرقمه المتصوفون من كلام وخطابات أدبية خارجة عن القوانين والقواعد والمقاييس في أحايين غير قليلة. وليس الإنسان المتميز فنيا وثقافيا من يدبج النصوص ويخطف التجارب المكررة ولكن هو من يهدم ويحرض ويخلق فضاءات غير مسبوقة.

ويقول أدونيس(15):

أعيش يائسا

لكنني يائس كشجرة،

يائس كجبل،

يائس كشلال،

يائس كبحر.

أعيش راسخا أتطاول واستشرف.

أخسر أصدقاء، أكسب أصدقاء، هذا يفرحني.

ثمة أشياء وعلاقات يكون موقعها أحيانا

أكثر جمالا من ولادتها .

ذلك هو، وحده، القتل الضروري الجميل.

الهوامش :

(1) ـ أنظر أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، (دت)، ص 57

(2) ـ المرجع السابق، ص61

(3) ـ المرجع السابق، ص 68.

(4) ـ أنظر جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت ط 1، 1984، ص 243.

(5) ـ صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 2002، ص 11.

(6) ـ أنظر، جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 169.

(7) ـ احمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص79 .

(8) ـ أنظر هذا القول في كتاب جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 172 .

(9) ـ ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1998، ص 93 .

(10) ـ أبو العلا عفيفي، تعليقاته على النصوص لابن عربي، ج 2، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص 320.

(11) ـ ابن عربي، التجليات الإلهية ومعه تعليقات ابن سودكين وكشف الغايات، ضبطه عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002، ص 155.

(12) ـ أنظر صابر عبد الدايم، الأدب الصوفي اتجاهاته وخصائصه، دار المعارف بمصر، ط2، 1984، ص 142،

(13) ـ السراج الوسي، اللمع، ضبطه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص 38.

(14) ـ ابن عربي، الفتوحات المكية، ج7، ضبطه ووضع فهارسه احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص 165.

(15) ـ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1983، ص320.

من عناصر الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة
دراسة تطبيقية في "شجر الليل" لصلاح عبد الصبور

الأستاذة صبيرة قاسي
جامعة –البويرة-

كان الوجه الأجلى الذي ميز الشعر العربي المعاصر عما سبقه من النتاج الشعري العربي عروضيا إيقاعيا بالدرجة الأولى، وذلك قبل أن يتم العصف ببنية القصيدة العربية في أبعادها المختلفة، لتتحول إلى بنية مفتوحة على احتمالات لا نهائية. ومن هذا المنطلق كانت محاولة رصد بعض الظواهر الإيقاعية المميزة للقصيدة العربية المعاصرة، وذلك من خلال مجموعة شعرية لواحد من رواد الشعرالمعاصر هو الشاعر المصري صلاح عبد الصبور.

1- <u>بنية الوزن الشعري</u>:

إن ما يميز الشعر العربي في شكله العمودي << هذا الصراع ضد فضاء محدود ينبغي أن يملأه معنى تام >> [1]

وكان هذا أحد الأسباب التي أدت إلى الانقلاب على النظام العروضي التقليدي، ومن هنا عمد النص الشعري المعاصر إلى السيطرة على الوزن الخليلي وحاول أن <<يخلصه من طابعه الإكراهي فتصبح التفعيلة موظفة في خدمة الإيقاع المعنوي>> [2]

وهكذا كانت القصيدة محددة بمساحة مكانية، وصار مستحيلا أن نتنبأ بالشكل المكاني للقصيدة إلا بعد مطالعتها، فقد أصبح السطر الشعري يقوم على تكرار عدد معين من التفعيلات دون الخضوع لقانون مسبق <<فالزمن في القصيدة السطرية متداخل. ولا يأخذ إيقاعا متماثلا وذلك بسبب اختلاف عدد التفعيلات من سطر شعري لآخر....ومن هنا يصبح الشاعر هو الذي يتحكم في زمن القصيدة لا العكس كما كان يحدث في القصيدة الكلاسيكية.>>

إن الشعر العمودي يتميز <<باشتغال فضائي نموذج... هذا الاشتغال النموذج يتلخص في عنصرين:

1 ـــ التوازي العمودي للأبيات.

2 ـــ التقابل الأفقي للأشطر.

هذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة، بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد، تفصل بينهما مساحة بيضاء، مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافة الأشطر وما بينهما بشكل عمودي، وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحددان النص في البداية والنهاية>>[3]، وهذا النموذج يمكن إيضاحه من خلال الشكل الآتي[4]

بياض

__________ __________

بياض __________ تقابل أفقي __________ بياض

__________ __________

بياض

هذا النموذج الثابت الذي ألفته عين القارئ هو ما ثار عليه الشعر الحر، وقدم بدله أشكالا أخرى حرة يمكن أن نمثل لها بالشكل الأتي:

____

_____

__________ (سطر شعري)

____

___

مع ملاحظة أن السطر الشعري هنا غير مقيد بطول معين محدد من خارج القصيدة.

نظام **التفعيلات عند صلاح عبد الصبور:**

الملاحظ على صلاح عبد الصبور في ديوانه شجر الليل أنه يميل إلى استعمال نمط إيقاعي يصفه كمال أبو ديب[5] بأنه النمط وحيد التفعيلة، ويشير الناقد في هذا الصدد إلى أن تركيز الشعر على هذا النمط (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عدة مرات) يؤدي إلى تطورات جوهرية أحدها كسر الرتابة وخلق إيقاع متجدد.

وحتى حين يزاوج عبد الصبور بين تفعيلات تنتمي إلى أكثر من بحر، فإنه لا يفعل ذلك على مستوى السطر الشعري، وإنما على مستوى القصيدة ككل، حيث تستأثر مقاطع معينة بتفعيلة بحر ما، بينما تستخدم المقاطع الأخرى من القصيدة نفسها تفعيلة ترجع إلى بحر آخر. والجدول أدناه يبين توزع البحور الشعرية على القصائد:

القصائد	البحور
تأملات ليلية	الرجز (المقطع الأول) المتدارك (المقاطع: الثاني، الثالث، الخامس، والسادس)
البحث عن وردة الصقيع	الرجز
تنويعات	المتدارك
فصول منتزعة من كتاب الأيام بلا أعمال	الرجز
مرثية صديق كان يضحك كثيرا	المتدارك
أصوات ليلية للمدينة المتألمة	المتدارك(المقطع الأول) الرجز(المقطعان الثاني والرابع) الرمل(المقطع الثالث)
في ذكرى الدرويش عبادة	المتدارك
توافقات	المتدارك

وبناء على هذا الجدول يمكن تسجيل الملاحظات الآتية:

1 ــ القصائد المعتمدة على تفعيلة بحر واحد (النمط وحيد التفعيلة) عددها ثماني قصائد، أربع منها تستخدم تفعيلة بحر الرجز بينما تستخدم ست قصائد تفعيلة بحر المتدارك.

2 ــ أما القصائد التي تجمع أكثر من بحر فهي قصيدتان اثنتان، إحداهما تجمع بين صورتي الرجز والمتدارك، والأخرى تستثمر صور المتدارك والرجز والرمل.

3 ــ إن صلاح عبد الصبور يعتمد على بحرين هما الرجز والمتدارك، بالإضافة إلى نسبة لا تكاد تذكر لبحر الرمل، وحتى هذا البحر يمكن أن ينضوي تحت بحر المتدارك، خاصة بعد التغيير الذي لحق هذا البحر ضمن حركة الشعر الحر، ولنا في هذا الصدد مثال جيد من إبراهيم ناجي في قصيدته المعروفة الأطلال. يقول:

واثق الخطوة يمشي ملكا ظالم الحسن شهي الكبرياء[6]

فهذا البيت يمكن أن يقرأ عروضيا ضمن بحري الرمل والمتدارك (في شكله المعاصر) كليهما:

الرمل = 0/0//0/ 0/0/// 0/// 0/0//0/ 0/0/// 00//0/

فاعلاتن فعلاتن فعلا فاعلاتن فعلاتن فاعلات

المتدارك= 0//0/ //0/ 0/0/ 0/// 0//0/ //0/ 0/0/ 00//0/

فاعلن فاعل فعلن فعلن فاعلن فاعل فعلن فاعلان

وهكذا يمكن القول إن بحري الرجز والمتدارك هما اللذان يستأثران بمجموع القصائد في ديوان" شجر الليل". وسبب هذا في رأينا هو الامكانات الإيقاعية الوفيرة التي يحققها هذان البحران للشاعر،فالرجز قد تأتي صورته العروضية مخبونة، أو مطوية، أو مخبولة، أو مقطوعة، أو مكبولة، وهذه الحالات تتضح من خلال الرموز العروضية المبينة فيما يأتي:

*الصورة المخبونة= (0//0// = متفعلن)

*الصورة المطوية= (0///0/ = مستعلن)

*الصورة المخبولة= (////0 = متعلن)

*الصورة المقطوعة= (/0/0/0 = مستفعل=مفعولن)

*الصورة المكبولة= (//0/0 = فعولن)

أما المتدارك، فبعد التغيرات التي لحقته قد أصبح ذا أشكال متعددة جعلت وزنه أقرب إلى النثر. كما أن هذا الوزن في شكله المعروف بالخبب (فعلن × م(عدد المرات)) لم يستعمل في الشعر القديم إلا نادرا[7] وهو وزن يتميز بخفتهوسرعة تلاحق أنغامه كما تشير إلى ذلك نازك الملائكة[8].

التفعيلةوقوانين التجاور:

على الرغم من أن الشعر الحر قد ثار على قيود الشكل الشعري القديموحاول التحرر منها،إلا أن ذلك لا يعني أن هذا الشعر لا يستند إلى قوانين تحكمه. قد لا تكون هذه القوانين ظاهرة أو معلنة، ولكن البحث في الشعر العربي المعاصر ينتهي بنا إلى اكتشاف جملة من الضوابطوالقوانين التي تحكمه وتنتظم مساره. ونشير هنا – في مجال البحث في القوانين الخاصة بالإيقاع – إلى ما قام به الناقد كمال أبو ديب[9] في بحثه عن القانون الذي يحكم تجاور التفعيلات للمتدارك وأنساقها في الشعر العربي المعاصر، حيث انتهى إلى أن هناك علاقات تحكم هذه الصور وهي إما علاقات تجاور أو علاقات تنافر. وقد قمنا بإخضاع شعر صلاح عبد الصبور لبحث شبيه بما أشرنا إليه عند أبو ديب، فكان أن أسفر البحث عن النتائج الآتية فيما يخص تجاور التفعيلات المنتمية إلى المتدارك:

1- بالنسبة للتفعيلتين (فعلن = ///0) و(فعلن = /0/0) قد تردان متجاورتين مع التناوب في الترتيب.

2- قد تتكرر التفعيلتان السابقتان عددا من المرات أقصاهما ثلاث مرات.

3- بالنسبة للتفعيلة (فاعل=/0//) قد ترد ابتداء وتليها (فعلن =///0).

4- وقد ترد هذه التفعيلة بعد (فعلن=/0/0).

5- وترد مكررة(فعلن=/0/0) وهذا مع غياب تفعيلة (فاعلن=/0//0) في السطر الشعري.

6- وترد مكررة بعد (فاعلن=/0//0).

7- وترد ابتداء وبعدها (فعلن=///0).

8- وتتكرر بعد (فعلن ///0).

9- وأقصى حد لتكرارها ثلاث مرات، وهي في هذا شبيهة بالتفعيلتين (فعلن=///0) و(فعلن=/0/0). ولكن ورودها متتابعة ثلاث مرات نادر.

10- وترد انتهاء مفردة أو مكررة بعد(فعلن=///0).

11- وترد انتهاء بعد (فاعلن=/0//0).

ولعل أهم ملاحظة نسوقها فيما يخص تجاور التفعيلات هي أننا لا نعثر على تجاور من الشكل (فاعل فاعلن=/0//،/0//0) على الرغم من وجود الشكل المعاكس لهذا.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن تفعيلة (فاعل=/0//) مستحدثة في الشعر العربي المعاصر، وقد كانت نازك الملائكة، فيما تذكر، أول من استعمل هذه التفعيلة[10] مبررة اللجوء إليها وتقبلها بكزنها مساوية للتفعيلة(فعلن=///0) من حيث الزمن ن لأن طولهما واحد:

فــ ع ل ن = فــ ا ع ل

/ / / 0   / 0 / /

فنحن هنا إزاء تفعيلتين في كل منهما ثلاثة متحركات وساكن واحد، والفرق بينهما في موضع المتحركات والساكن[11].

التفعيلة وظاهرة الإبدال:

تعرضت التفعيلة في الشعر العربي المعاصر إلى تحولات مختلفة ،حيث مرت في مصهر الإيقاع الحديث، فغدت خاضعة للتجربة الفنيةوالنفسية للشاعر، ولعل ظاهرة

الإبدال أن تكون مظهرا من مظاهر تلك التحولات. والمقصود بالإبدال هنا <<حركة الانتقال من(فاعلن) إلى (فعولن)>>[12] كما رصدها الناقد كمال أبو ديب،الذي أورد مجموعة من نماذج لشعراء معاصرين، غير أن هذه الظاهرة لا تقتصر على الصورتين العروضيتين السابقتين فحسب، وإنما تتعداهما إلى صورتين أخريين (وهذا ما لم يشر إليه أبو ديب) وهما (مستفعلن) و(مفاعيلن).

وشعر صلاح عبد الصبور لا يخرج عن إطار هذه الظاهرة، وقصيدة "توافقات" خير مثال على ذلك، يقول فيها:

والشموس النجوم تعيد استدارتها،

وروحي تعيد ولادتهاواحتضاراتها[13]

والتقطيع العروضي لهذين السطرين الشعريين يبين الإبدال الحاصل بين الصورتين(فاعلن) و(فعولن):

س1: /0//0 /0//0 ///0 /0// ///0 ///

س2: //0/0 ///0/ ///0/ //0/0 //0/0 //0

ونجد أيضا الإبدال واقعا بين التفعيلتين(مستفعلن) و(مفاعيلن) ويتضح ذلك من خلال النموذج الآتي:

س1: **أبحث عنك في الخطى المفارقه**

س2: يقودها إلى لاشيئ،لامكان

س3: وهم الانتظاروالغياب[14]

ونكتفي هنا بتقطيع السطرين الأخيرين لتنتج لدينا التفعيلات الآتية:

س2: //0/0 //0/0/0 //0/0 /

متفعلن مفاعيلن متفعلن مــ

س3:/0/0/0 //0/0 //0/0 //00

فاعيلن متفعلن متفعلن فعول

وإذا ما قارنا بين التفعيلتين(مستفعلن) و(مفاعيلن) من حيث الزمن وجدناهما متساويتين:

م س ت ف ع ل ن = م ف ا ع ي ل ن

0 / 0/ 0 0/= 0/ / 0 / 0 /

حيث تتألف كلتا التفعيلتين من أربعة متحركات وثلاثة سواكن، وظاهر هنا أن إحدى التفعيلتين هي مقلوب الأخرى.

الوقفة وأنواعها:

إن التحول الذي مس بناء البيت في الشعر العربي(من ناحية الإيقاع) لم يقتصر على تفتيت البنية العروضية، وإلغاء أي قانون سابق على النص الشعري يلزمه باستيفاء عدد محدد من التفعيلات. لم يقف التحول عند هذا الحد، وإنما تجاوزه إلى خلخلة استقرار بناء البيت الشعري ككيان مركب من وزن، وتركيب ودلالة.

1- **الوقفة التامة:**

و<<هذه هي وقفة النمط الأولي من الأبيات حين يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية>>[15]، وهذا القانون الأول قليل الحضور في شعر عبد الصبور، باعتباره من أخص خصائص القصيدة القديمة. ومن نماذجه في شعره:

1- أبحث عنك في ملاءة المساء
أراك كالنجوم عاريه[16]

2- أبحث عنك في مقاهي آخر المساءوالمطاعم
أراك تجلسين جلسة النداء الباسم[17]

في هذين النموذجين يمكن تحديد تمام الوقفة من خلال ما يأتي:

أ-من الناحية التركيبية، يحوي كلا النموذجين جملتين تامتي العناصر ومنفصلتين تركيبيا.

ب- ومن حيث الدلالة، تستقل جملة من الجمل الأربع في النموذجين بمعناها.

ج- ومن حيث الوزن، لا نجد ظاهرة التدوير، مما يجعل كل سطر شعري ممتلئا وزنيا.

س1: 0///0/ 0//0// 00//0//

مستعلن متفعلن متفعلان

س2: 0//0// 0//0// 0//

متفعلن متفعلن فعو

س3: 0/ 0/// 0//0// 0//0/0/ 0//0// 0/0//

مستعلن متفعلن مستعلن متفعلن فعولن

س4: 0//0// 0//0// 0//0// 0/0/0/

متفعلن متفعلن متفعلن مفعولن

3- الوقفة الوزنية:

بالنسبة لهذا القانون من قوانين الوقفة يكون السطر الشعري<<تاما وزنيا ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا>>[18]، وهذا يعني أن بإمكان القصيدة أن <<تتخلى...عن استقلال البيت>>[19]، ومن النماذج التي يتوفر فيها هذا النوع من الوقفة قول الشاعر:

كان مغنينا الأعمى لا يدري
أن الإنسان هو الموت
لم يك ساقينا المصبوغ الفودين
يدري أن الإنسان هو الموت
والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين
لم تك تدري أن الإنسان هو الموت[20]

إن التقطيع العروضي لأسطر النموذج يحيلنا على التفعيلات الآتية:

س1: //0/ 0/0/ 0/0/ 0/

فاعل فعلن فعلن فا

س2: 0/0/ 0/0/ 0/// 00/

فعلن فعلن فعلن فاع

س3: //0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 00/0/

فاعل فعلن فعلن فعلن فعلان

س4: 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 00/

فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

س5: 0/0/ 0/// //0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 00/

فعلن فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فاع

س6: //0/ 0/0/ 0/0/ 0/0/ 0/// 00/

فاعل فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

في هذا النموذج يستقل كل سطر شعري بتفعيلاته، لكننا نلاحظ انتقاء الاستقلال من ناحية التركيب والدلالة، حيث نجد كل سطرين شعريين متتاليين تربط بينهما علاقة تركيبية ودلالية، على النحو الآتي:

الجملة المشكلة للسطر الثاني تقع مفعولا به للفعل "يدري" الذي ينتهي بهاالسطر الأول، والجملة المشكلة للسطر الرابع تعتبر خبرا للناسخ المنفي كان، والذي يقع في صدر السطر الثالث.

أما الجملة التي السطر السادس فهي خبر لمبتدأ موقعه صدر السطر الشعري الخامس(العاهرة).

3-الوقفة المركبية والدلالية:

<<هذا القانون الثالث نقيض السابق. فالوقفة الوزنية هي الناقصة هنا فيما الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت>>[21]. وهذا النوع من الوقفة يكاد يغيب عند صلاح عبد الصبور، ومثاله قوله:

فقدت رونقها

فقدت ما طلسم فيها من سحر منفرد[22]

إن الوقفة المركبية والدلالية واضحتان في هذين السطرين، أما غياب الوقفة الوزنية فيتجلى من خلال التقطيع العروضي الآتي:

س1: ///0 /0// /0

فعلن فاعل فا

س2: // /0/0 /0// /0/0 /0/0 /0/0 ///0

عل فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن

لدينا هنا تفعيلة ناقصة في نهاية السطر الشعري الأول، والجزء الناقص منها نجده بداية السطر الثاني، وعليه يمكن القول إن هناك تنازعا بين السطرين الشعريين على التفعيلة (فا/عل).

لقد سبقت الإشارة إلى أن الوقفة التامة قليلة عند صلاح عبد الصبور، وبإحداث عملية تقاطع بين هذه الملاحظة وبين ندرة الوقفة المركبية والدلالية، يمكننا أن نستنتج أن الشاعر لا يحرص على ظاهرة التدوير العروضي بقدر حرصه على التعالق التركيبي والدلالي بين الأسطر الشعرية، وذلك بشيوع ظاهرة التضمين التي اعتبرت عند القدماء واحدا من العيوب في الشعر. وهذا الحرص يبرره بناء القصيدة العربية المعاصرة، وهو البناء الذي قام على أنقاض القصيدة التقليدية المستقلة أبياتها بعضها عن بعض.

إن قانوني الوقفة الثاني والثالث(القانون الثاني خاصة) يجعلان علاقة الأسطر الشعرية فيما بينها علاقة دينامية، تنشأ حين يجد القارئ نفسه منقسما بين أمرين: فهو إما أن يراعي الوقفة التي يتطلبها التركيب الذي قد ينتهي بنهاية السطر الشعري أو يتجاوزه، وإما أن يراعي الوقفة الوزنية. فالقارئ في هذه الحالة واقع بين أمرين يستحيل التوفيق بينهما. ولقد عالج جون كوهن هذه المسألة بتوسع، ولخصها

بقوله:<<فالتضمين بمعناه الدقيق ليس إلا حالة خاصة للصراع بين البحر الشعري والتركيب يمكن أن يلاحظ في كل الأبيات.>>[23].

يتبين لنا مما سبق حرص القصيدة العربية المعاصرة على خلق بنيتها الإيقاعية الخاصة المفارقة لبنية القصيدة التقليدية، ولا نظن أن البحث عن التجديد في الإيقاع سيتوقف عند حدود معينة، لأن القصيدة تلك تقوم على مبدأ التجاوز المستمر.

الهوامش

1- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 1996، ص188.

2- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس 1985، ص47.

3 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء1991، ص 136. العربي

4 - نفسه، الصفحة نفسها.

5- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1979، ص ص 93، 94.

6 - إبراهيم ناجي: ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت 1980، ص134.

7 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت 1981، 132.

8 - انظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

9 - انظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص93-106.

10 - انظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص134.

11 - انظر المرجع نفسه، ص ص135، 136.

12 - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص97.

13 - صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، مج3، دار العودة، بيروت، لبنان1977، ص509.

14- المصدر السابق، ص459.

15 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3(الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب1989، ص122.

16 - الديوان، مج3، ص457.

17 - المصدر نفسه، ص458.

18 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص123.

19 - المرجع نفسه، ص123.

20 - الديوان، مج3، ص463.

21 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص125.

22 - الديوان، مج3، ص470.

23 - جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، القاهرة، مصر2000، ص83.

المظاهر الشعرية في وصف مدينة بجاية الناصرية لمفدي زكرياء

الأستاذة حورية بن سالم
جامعة – تيزي وزو-

مقدّمة منهجية:

يرى رولان بارث أنّ «نصّ اللّذة هو النّص الّذي يرضي، يملأ، يمنح النّشاط والفورانيّة، النّص الّذي يأتي من الثّقافة ولا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسات مريحة للقرّاء»(1).

إنّ الخطاب الشّعري الّذي نعتزم تحليله، وإن هناك من سبقونا إلى تحليله، فهو في تقديرنا يهب نفسه قراءات متعدّدة. فهو يعبق لذّة وطيبا، يرضي، يملأ نفس القارئ المتلقّي مرحا، ويمنحه النّشاط والمتعة الفنّية. فهو بحقّ يحمل جلال وبهاء وسحر مدينة بجاية النّاصريّة بماضيها التّاريخي والفكري والحضاري العريق(2) عرّاقة هذه المدينة الّتي تضرب أطنابها في أغوار الماضي السّحيق. فبدا لنا فيه مفدي هائما كالطّيف النوراني، حائما كالطّائر بين رموزها التّاريخيّة(3).

نحاول في هذه الدّراسة أن نستنطق شعريّة الخطاب الإبداعي، ونعمل على كشف تلك الشّفرات والسّنن وتحديد دلالاتها، فنبحث عن الأنظمة الدّلاليّة للشّفرات والعلامات وكيفية إنتاجها للمعنى، كون اللّغة أكثر أنظمة التّعبيرتعقيدا، وأهمّها في التّعبيرعن فكر الإنسان، وهي أكثر الأنظمة اكتمالا وملاءمة بما تحمله من ثراء في الدّلالة.

نحاول أن نسائل لغة الخطاب الشّعري ونستبيح حرماتها ونكشف تواطؤاتها، ونفكّ مغاليقها، ونستغين بالقراءة السّيميائيّة لأنّها أقرب الحقول المعرفيّة إلى تحليل الخطاب الأدبي، نظرا لكونها تبحث في العلائق بين المدلولات وترصد التّدعيات المتعاقبة وتقتنص المعنى الكامن في الطّاقة اللاّمتناهية للنّص، لأنّ اللّغة لا تمنح القارئ أسرارها كحاملة، ولكنّها تحيله على ظلمة مقفرة، وليس ما تمتاحه المخيّلة من ظلام هو كلّ ما يشكّل النّص، ويحيك نسيجه فيما يحيله عليه من أبعاد ومعان، ولكنّها بياغتها

أحيانا، ويداعبها في كثير من المرّات بغية افتكاك السّرالكتيم لأسطورة المعنى الخفيّ المفجّر للعمليّة الإبداعيّة من علائقها المتشابكة[4]. يرى الجاحظ أنّ «المعاني القائمة في صدور النّاس، المقصورة على أذهانهم، والمتخلّجة في نفوسهم، والمتّصلة بخواطرهم، الحادثة عن فكرهم، مستورة خفيّة وبعيدة وحشيّة، ومحجوبة مكنونة، وموجودة معدودة... يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلّغه من حاجات نفسه إلاّ بغيره، وإنّما يحي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها، واستعمالهم إيّاها، وهذه الخصال الّتي تقرّبها من الفهم وتجلّيها بالعقل، وتجعل الخفيّ منها ظاهرا، والغائب شاهدا والبعيد قريبا»[5]. فالنّص نظام سيميائي مادّته الجوهريّة في التّبليغ هي اللّغة، يصير النّص الأدبي هو الكتابة، لأنّ الكتابة حركة دائمة للنّص مكوّناته العلامة اللسانيّة، ومجاله الحدس والحسّ والذّاكرة، وحياة الإشارات في سياق التّفاعلات الاجتماعيّة، لأنّ اللّغة في تفاعلاتها السيميائيّة توجد الشّيء[6]. وهكذا تصير اللّغة النّظام السيميائي هي القيمة الأولى في النّص والخلفيّة الضّروريّة للغة، بل تغدو هي النّص في أسمى تجلّياته[7]. وإنّ المعنى، ومعنى المعنى في النّص الشّعري هو سرّ كينونته، وهو أساس مكوّناته، ذلك كان البحث عن هذا السّر هاجسا سيمائيّا يبحث في الوظائف والأشكال الخاصة بالأنظمة الاعتباطيّة للرّموز النّصية والبحث في دلالاتها ومعانيها. وإنّ إنتاج المعنى لا يكون بسبب من تقرير الدوال بمدلولاتها، وإنّما يكون من تعارضاتها المتواصلة، ومن تناقضاتها ليست على المستوى النّحوي والبنائي، ولكنّ على المستوى الوظيفيّ، وبقدر ابتعاد الدوال عن مرجعيّاتها في سياقاتها الأدبيّة المنزاحة بقدر ما تتمكّن من تحقيق أدبيّة النّص وإثارة المتعة واللّذة في التّلقّي[8].

تحليل النّص الشّعري:

يمثّل قضاء الخطاب سياق القصيدة، وهو المرجع التّاريخي لإلياذة الجزائر، حيث خصّ فيها مدينة بجاية بمائة بيت وبيت. ألّفها عام 1974 عند انعقاد الملتقى الثّامن للفكر الإسلامي في رحاب مدينة بجاية.

نحاول أن ندرس الخصائص الّتي ميّزت العمليّة الإبداعيّة عند مفدي زكرياء باقتناص الصّور الشّعريّة ولغة الشّعر ولغة الشّعر السّامية. كان مفدي زكرياء مولعا بمدينة بجاية الّتي وهبها الله مناظر طبيعيّة هي آية في الجمال والإتقان، تعدّ بحقّ إحدى عرائس الجزائر على البحر الأبيض المتوسّط، وهي مدينة النّجوم في سماء الحضارة العربيّة الإسلاميّة. نظم أبو الحسن بن علي بن عثمان المعروف بابن الفكون القسنطيني عن بجاية النّاصريّة:

دع العــراق وبغــدادا وشامهمــا   فالنّاصريّة مــا إن مثلها بــلــد
إنّ تنظر الأرض فالأزهار يانعــة   أو تنظر البحر فــالأمواج تطرد
يا طالبا وصفها إن كنت ذا نصف   قل: جنّة الخلد فيها الأهل والولد

ويقول عنها العبدري:

وجئت بجاية فجلت بدورا   يضيق بوصفها حرف الرويّ(9)

سنركّز ههنا على التّحليل الدّلالي الّذي لا ينمو حول استنطاق مدلول اللّغة فحسب، بل يتوكّأ على معطيات نستقيها من مصادر وروافد معرفيّة أخرى، بغية القبض على النّص كممارسة ذات تعبيريّة هادفة، كون الخطاب الشّعري عبارة عن رسالة من مرسل إلى متلقّ.

يقول مفدي زكرياء:

بــجاية المجد ونبــع الجمــال   ومنتــدى الفكــر ومهــد الجــلال
يــا ابن علناس صنعت البقــا   وغصــت فــي الآباد فوق الخيــال
قــالوا بناها الروم، هبهم بنوا   والــروم لا تبنــي سوى للــزوال
أنــت الذي شيّدت ما لم يزل   يطــاول الدنيــا ويغــزو المحــال
لــولا "بليمات" وما أرجفــوا   عــن "التواتي" شدت صرح الكمال

استهلّ مفدي مطوّلته المائوية بمناجاة عاصمة الحماديين – بجاية الناصرية – مبرزا في بيت مطلعها الموجز اللفظ، المكثّف المعنى، وهو نهاية البلاغة، ثالوثا هو (النبع والمنتدى والمهد) مقرونا بالمجد والجمال والجلال. وقد جاء هذا البيت يزجر بشحنة دلالية مركّزه تركيزا مكثّفا جعل الشاعر يسمو بفنّه آخذا في الوقت نفسه المتلقّي. ثم انتقل مباشرة إلى الحديث عن مؤسّس هذه المملكة الإسلامية الزاهرة الناصر بن علناس الذي كان حريصا كلّ الحرص على جعل مدينة بجاية تتبوّأ مكانة مرموقة بين ألمع العواصم الإسلامية آنذاك. ويكفيها فخرا أنّها تفوق بغداد التي أفل نجمها ليسطع نجم بجاية الخالدة، وقد صيّرها عاصمة ثقافية وعلمية، وجعلها مركزا لمملكة قوية فتيّة صارت تنافس بغداد ودمشق. ثمّ يعقد في عجالة خاطفة مقارنة بينه وبين الروم تدلّ على تحرّي الدقّة في التاريخ، ناسجا على منوال أبي العتاهية حين قال: «لدوا للموت وابنوا للخراب»، إذ ينسب الزوال والاندثار والهدم للرومان الذين غزوا شمال إفريقيا عامّة والجزائر خاصّة، وينسب في القطب النقيض البقاء والخلود الذي تغذّيه الحضارة الإسلامية الخالدة تحت راية مشيدها الناصر بن علناس الحمادي، وقد عبّر عن ذلك ببراعة فنيّة كلّها غوص في الأزمة الحافلة بوقائع تاريخية هامّة ممتطيا في ذلك أجنحة الخيال. ولم ينس جزيرة "بوليمات" الساحرة التي تزيد بجاية جمالا ورونقا. وقد جاء على لسان بعض أهل هذه المدينة أنّ الناصر بن علناس قد اختارها لقضاء أواخر أيّامه بها. وكان سيدي التواتي الفقيه الورع، المشهور بالعرّافة قد تنبّأ له بذلك بعد أن دبّ الانحلال الخلقي في مملكته وساد البذخ بين النّاس، فقال سيدي التواتي يوما للناصر بن علناس وقد رفع طرف برنوسة الأيمن: ماذا ترى؟ فردّ عليه: إنّي أرى مدينة زاهرة، عامرة تعجّ بأناسها. فأدلى طرف برنوسه، ثمّ رفعه من جديد سائلا الناصر نفس السؤال، فردّ عليه: إنّي أرى مدينة وقد أتى عليها الخراب والدّمار من كلّ جهة، فصيّراها أكواما كابية وأطلالا دراسة. ولو لا موته في تلك الجزيرة في نظر الشاعر بعيدا عن مملكته لبلغ الكمال والغاية التي لا تطاول. ويقول أيضا:

قم يا ابن حمديس وساجل بها شعري فإنّي مغرم بالسجـــال

أنت الذي صوّرت ألواحـــها بريشة مـــن كبرياء الجمـــال
وضعت مـــن إلهامها قصّـــة تسمو بذكرى عظماء الرجال
واهتـــزت الدنيـــا لإلياذتـــي فـــلـــم أدع للاحقين المجـــال

ينتقل هنا من الموضوعي إلى الذاتي، فيفاخر بنفسه، وتلك إحدى سماته، فيخال نفسه ندا لابن حمديس الذي سبقه بقرون عدّة، وهو في هذا المقام يذكّرنا بالمتنبّي الذي يجعل قومه يفتخرون به بانتمائهم إليه، وبذلك يكون قد شذّ عن المألوف والمعهود، ومثله أبو العلاء المعرّي القائل:

وإنّي وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل

وغيره كثيرون في مجال الافتخار والاعتداد بالنفس على حساب الغير. يرى مفدي نفسه وحيد زمانه بما حقّقت له إلياذته حول الجزائر من شهرة، وبها يكون قد سدّ الطريق أمام أيّ مبدع جديد. ويقول:

يا قرية العباد بثّـــي لـــه شكواي في ضراعة وابتهال
بجاية المجد ونبع الجمال ومنتدى الفكر ومهـــد الجلال

ثمّ ينتقل إلى مخاطبة قرية العُبّاد التي لا تبعد كثيرا عن فندق الزيانيين بتلمسان، وهي تضمّ ضريح أبي مدين شعيب ومساجد الرجال الصالحين ومدافنهم. يعدّ أبو مدين شعيب من أشهر متصوّفي مدينة بجاية، وإمام الزهّاد والعباد وشيخ الشيوخ الذين استقرّوا بها. كان الإمام يلازم كتاب الإحياء لأنّه لم يجد مثله، ويعكف على قراءته، ومن كلماته الطيّبة التي أوردها الغبريني: «اجعل الصبر زادك، والرضا مطيّتك، والحق مقصدك ووجهتك»، و«من أهمل الفرائض فقد ضيّع نفسه» و«أبناء الدنيا يخدمهم العبيد والإماء، وأبناء الآخرة يخدمهم الأحرار والكرماء»(10). ويقف الشاعر مفدي زكرياء أمام ضريح أبي مدين شعيب في خشوع وابتهال وإجلال وإكبار، ويختتم مقطعه الأوّل بمطلعه.

يقول أبو محمد عبد العزيز بن أبي بكر عن صاحب الخلوة الصوفية أبو مدين شعيب:

فيـــا جنّة المأوى ويـــا علم الـــهدى ويـــا نـــاشـــرا علم الإله بأمـــره

حضرت ولم تحضر وغبت ولم تغب   وما كنت في كـل بجانب طـوره
فنورك نـور الله يهدي لـه وهـل   إلـى أحد في النّاس إطفاء نـوره

ويقول:

بجاية يـا قصتّي الـخالـدة   كفيت شرّ الأعين الحاسـدة
أن يفخر الشعب بـأمجـاده   فأنت فيـه الحكمة الرائـدة
أو كان يحتاج إلـى شاهـد   فأنت يـا بجاية الشـاهـدة
ألم يكن يبهر منـك السنـا   أندلسا في النكبة الحاصدة ؟
فردوسنا المفقود أفـواجـه   ملء الحمى صـادرة واردة
تغترف العرفان من موطن   محافـل العلم بـه حاشـدة
وحرمـه الدين بـه ذمّـة   وحليه الفضل بـه قاعـدة

يفتتح مفدي زكرياء المقطع الثاني من نفس القصيدة بتفجيره عبير الماضي وما يتضمّنه من حنين قوي، وعاطفة جيّاشة، تعظيما للمحبوب، وخوفا عليه من أذى العين الحاسدة، ثمّ ينتقل إلى التذكير بالعروة الوثقى التاريخية بين بجاية وغرناطة، الفردوس المفقود. وقد كانت بجاية وقتئذ قبلة إليها الرجال، ومنارة للإشعاع الأدبي والفكري والروحي والثقافي لكلّ راغب في طلب العلم والمعرفة أنّى تتبارى أقلام علماء أفذاذ أنجبتهم الجزائر عبر الزمان. وما يزيدها تألقا وسمعة ومكانة أنّها كانت مزدانة بعلماء ومفكّرين، شتّتتهم الحوادث وضاق بهم الوطن، فلاذوا بها بعد سقوط غرناطة آخر معقل عربي إسلامي بالأندلس، باعتبارها أوسع أفقا وأوفر طمأنينة وأيسر رزقا. فكرّسوا جهودهم لنشر معارفهم وعملوا على تأسيس مدرسة عرفت بالمدرسة الأندلسية الزاهرة. وقد رأس أبوا بكر محمد بن أحمد البلنسي المعروف بابن محرز الجماعة الأندلسية ببجاية. وكان يجتمع عنده ابن الأبّار وأبو المطرف بن عميرة وأبو بكر بن سيد الناس، وأبو عبد الله بن الحباب، وغيرهم. ويقول مفدي زكرياء:

ومبدأ الشّورى به شرعـة   كـأنّه بيت بني ساعـدة
يعتزّ دين الله فـي رحبـه   بالفتيّة الرّاكعة السّاجـدة

وتزخر الخيرات في أرضه   بالأضلع الكادحة الجاهدة
ويطفح اليسر علـــى أهلــه   بالأنفس الحازمة الحامدة
مصدر إشعاع على مغرب   حقّق فيه الأمّة الواحــدة

وما يلبث أن يتحوّل مفدي من مخاطب لأمجاد بجاية إلى سارد لوقائعها وشخصيّاتها العلميّة والدّينيّة والسّياسيّة في قالب نثري منظوم. فيكشف من خلاله عن خصال أهل المدينة من مبدأ الشّورى على غرار سقيفة بن ساعدة الّتي كان يضرب بها المثل في تطبيق مبدأ الشّورى في حياتهم، وكذا أدائهم لفريضة الله (الصّلاة)، وتوفير الخير العميم من سواعد الطّبقة الكادحة المجاهدة المؤمنة إيمانا راسخا بأنّ العمل عبادة، ومن شيمهم القناعة بالقليل، وعدم التّبذير والبذخ. ويقول أيضا:

في كبرياء القلعة العاليــة   أشدو بنـــي حمّاد الحــانيــة
أستوقف التّاريخ من أفقها   أســأله: أيــن بنو غانيـــة ؟
وأين من أغرموا حسنها   فانحدروا منها إلى الهاوية ؟

يستهلّ الشّاعر أبيات المقطع الثّالث من القصيدة نفسها بالوقوف على قمّة القلعة الشّامخة شموخ الحمّاديين، يستوقف التّاريخ ويسأله عن أولئك الّذي عشقوا جمال بجاية الحمّادية، واصفا إيّاها علوا فسفلى، وعمّا أصابها، وعمّا أصابها حتّى آلت إلى الهاوية، ويقول أيضا:

"أشير" ما زال بهــا شاخصــا   كــأنّهــا قبلتــه الثّانيـــة
وقصـــر "بــلارة" لمّــا تـــزل   "بلارة" عن سحره حاكيـــة
يحنـــو "أميمون" على نجمهـــا   فترعش اللّؤلؤة العــاتيـــة
قل لابن حمديس أمن رقّة الـــ   بلار صاغ البحر والقافية ؟
أم من ذهاها صاغ ألحــانـــه   ألم تكن بلارة داهـــيـــة ؟

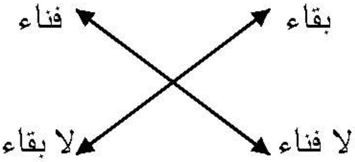
ينتقل مفدي في هذه الأبيات إلى مدح بلارة بنت الشّاعر تميم بن المعزّ بن باديس، الّتي يرى فيها عربون سلام ومصاهرة ناجحة لخلافات دبّ دبيبها بين الأمير الزّيري بالمهديّة بتونس والأمير الحمّادي ببجاية.

يقول بن عداري عن زفاف بلارة إلى النّاصر بعد الصّلح: «جهزّها إليه من المهديّة في عساكر عظيمة ومال وأسباب وذخائر»[11]. وقال ابن الأثير إنّ النّاصر حمل «ثلاثين ألف دينار، فأخذ منها تميم دينارا واحدا وردّ الباقي»[12]. ولمّا أوصى النّاصر إلى الأميرة بلارة ورأى من عقلها وعلوّ همّتها وكرم شمائلها ملكة شغاف قلبه وأحبّها حبّا شديدا وابتنى لها بقلعة بني حمّاد وبجاية قصورا شامخة، وأحاط بها الحدائق الأنيقة فيها الرّوح والرّيحان، ومن كلّ فاكهة زوجان، ومن تحتها الأنهار الدّافقة، والأزهار الشّائقة، وجلب إليها كلّ ما تشتهي الأنفس وتلذّ الأعين إكراما واحتفاء بزوجه الأميرة بلارة، واختصّت الأميرة لإقامتها إيوانا بقلعة بني حمّاد اشتهر بذلك باسمها، وهو قصر بلارة... [13]. وقد أوحى إسمها "بلارة" إلى الشّاعر بصورة البلور، ثمّ صورة النّجم على طريقة التّداعي، نظرا لما يجمع بينها والبلور والنّجم من نعوت اللّمعان والرّقة والصّفاء والخفقان، ممّا أضفى على الصّورة التّلألؤ والتّوهّج.

التّحليل البلاغي للقصيدة:

يمتاز مطلع مطوّلة مفدي بايجاز اللّفظ وتكثيف المعنى وقوّة الخيال، وإصابة المعنى، وجودة الكناية. تمثّل هذه الخصائص الفنيّة نهاية البلاغة . كما جاء البيت الأوّل مصرعا يتجلّى هذا التّصريع في «الجمال الجلال»، والجناس الصّوتي، حسب المحدّثين بنية صوتيّة تخلق كثافة حركيّة تنعكس في التّعبير عندما تكون موزّعة توزيعا منسجما تؤدّي إيقاعا متميّزا وتسهم في إبراز دلالات مختلفة، لأنّها تقوم بخرق التّوقيعات على مستوى التّلقّي. كما تتضمّن اللّفظتان: "البقاء والفناء" تشاكلا صوتيّا أفضى بدوره إلى تأسيس نغمة موسيقيّة متمثّلة في حرفي "الألف والهمزة" والّتي تمثّل بلاغيّا جناسا ناقصا، وهو يعمل على زيادة البيت جمالا، ممّا يجعله يروق الأسماع ويطربها. إنّ كلمتي "البقاء والفناء" صنعتا بنية جدليّة تستدعي التّضاد والتّقابل، ووجود هذه العلائق التّضاديّة ساعدت في ظهور صفات، كلّ منها يقوم بتفجير وتفكيك وحدات النّص. ففي التّمثيل السّيميائي يدرك الشّيء بنقيضه، وتفهم قيمته ودلالته بعلاقاته

وبمقارنته مع الأشياء الأخرى، وتبيّن لنا جليّا العلاقة الثّنائيّة الضديّة بين البقاء الفناء والّتي تجسّدها هذه الخطاطة:



تظهر لنا هذه الخطاطة بكلّ تجلّياتها الصّراع القائم بين "بقاء" و"فناء"، إذ إنّ البقاء يحمل في طيّاته الحياة والحركة والدّيمومة والاستمرار، في حين أنّ الفناء يحمل في ذاته الموت والزّوال والسّكون، فهي تتضمّن تقابلات معنويّة ولفظيّة وحتّى تركيبيّة، إذ نجد تقابلا في الألفاظ بقاء VS فناء، وتقابلا في الجملتين: صنعت البقاء VS بنوا للفناء.

ونلاحظ أنّ اللّغة الشّعريّة السّامية والرّاقية قد خلقت ثورة لغويّة تتجلّى واضحة في توظيف الاستعارات والكنايات والمجاز. وقد جاءت الكنايات في مطوّلته تتلاحق وتتراحم وتتوالى وتتكامل لتنسج عظمة ومجد بجاية، ولتجعل منها العقد الفريد، يخشى عليه من العين الحاسدة. والكناية كما معروف لدى معشر البلاغيين هي مظهر من مظاهر الشّعريّة، لأنّها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والمسألة في طيّها برهانها، إنّها تصنع المعاني في شكل المحسّنات كالرسّام الّذي يلبس المعنويّات ثوب الحسيّات[14]، فأضحت الصّورة الشّعريّة مؤثّرة صيّرت المعطيات الفيزيائيّة للوجود، الّتي تحمل خصائص واقعيّة لا تنفصل عنها في العالم الخارجي إلى مكونات لعالم النّفس، لها أبعادها، هي نقيضة أبعادها في الخارج، وتلك هي خاصية من خصائص الصّورة الشّعريّة عندما تصبح خلقا تحويليّا، وإعادة صياغة للوجود لا فعلا للوهم[15].

وللخطاب الكنائي حضور لافت للانتباه، ففي "يطفح اليسر على أهله" كناية عن وفرة الخيرات والنعيم، وفي "بالأضلع الكادحة الجاهدة" كناية عن الجدّ والعمل الدؤوب والتضحيات الجسام، وفي "فردوسنا المفقود" كناية عن شدّة الحزن والحسرة لفقدان غرناطة أحد معاقل الحضارة الإسلامية في الأندلس.

كما سجّل التعبير الاستعماري حضوره الفعّال، ووظيفته تكثيف العملية الإخبارية، وشحن الانفعالات لدى المتلقّي، وتحريك عواطفه، قصد إشراكه في الرسالة

وحفظ التراث الذي يمثل ذاكرة الشعوب والأمم، ففي "فأنت بجاية الشاهدة" على سبيل الاستعارة المكنية والأصلية والمطلقة، وفي "فترعش اللؤلؤة العاتية" على سبيل الاستعارة المكنية والمجردة. وفي "اهتزّت الدنيا" على سبيل الاستعارة المكنية والأصلية والمطلقة.

كما وظّف الأسلوب الاستفهامي لإثارة وجذب واستهواء المتلقّي، بغية إشراكه وإقحامه عنوة في الحديث عن بلارة الداهية، التي جعلت قبيلتين متنازعين على الملك تتصالحان وتتصاهران، وهي تذكّرنا بجهيزة التي أخمدت نار الثأر والفتنة بين قبيلتين تتأهّبان للقتال.

وقد مزج مفدي في مطوّلته بين الأسلوب الخبري المبني على التقرير والوصف، وأكثر منه على حساب الأسلوب الإنشائي، لأنّه في مجال الوصف وتقرير حقائق اتّصفت بها بجاية الناصرية في أوج ازدهارها وحضارتها.

وقد اختار الشاعر لمطوّلته البحر السريع الذي يعكس خفّة روح الشاعر، والذي يصل إلى الأذن، ثمّ تستحبه فيبقى في الذاكرة خالدًا فيها، ويشكّل الوزن السريع أرضية انغرست على أديمها بقية العناصر من مكوّنات إيقاعية ليستكمل النصّ الشعري وجوده الكلّي المتكامل، فولّد البحر السريع موسيقى خلقت بدورها فضاءات دلالية وأبعادا جمالية، فقد اختار شحنات إيقاعية تتلاءم وقوة تفاعل المفردات بأبعادها الدلالية والإيحائية.

جاءت قصيدته المئوية مقسّمة إلى مقاطع لم يلتزم فيها صاحبها بوحدة القافية. وقد اختار لها وزنا عروضيّا هو بحر السريع الذ يعكس نفسية الشاعر، وهو ينظم مطوّلته.

تندرج هذه المطوّلة تحت النّظم التاريخي، وقد أحيا فيها رموزا تاريخية مستوحاة من أمجاد بجاية العريقة، فقد أشاد بالملك الحمادي الناصر بن علناس الذي صيّر بجاية إلى حاضرة دولة ذاع صيتها في كلّ الأمصار، وحولّها إلى قبلة لطالبي العلوم بمختلف أنواعها. وأشاد بالأميرة بلارة ومكارمها وخصالها ودهائها، وقد أفلحت في إصلاح ذات البين بين الصنهاجيين بالمهدية والحماديين ببجاية، كما تنمّ مطوّلته عن إحساسه المفرط لجماليات الطبيعة وسحر المدن العمرانية وعشقه المجنون لوطنه، ولا سيما حينما يكون المقام يخصّ مدينة بجاية الخالدة الساحرة. وقد سما بمئويته إلى مصاف فطاحل الشعراء في الشعر العربي، أمثال شوقي بمصر، من حيث القدرة الكبيرة على الصياغة المتينة

السبك، وابن حمديس الصقليّ من حيث تشرّبه من نبع المذهب الرومانسي، والبارودي رائد مدرسة الانبعاث الشعري، وأبي العلاء المعريّ والمتنبي الفخورين بنفسيهما. فقد جمع في مطوّلته بين فنّ الحماسة والمفاخرة ورقّة ونعومة المشاعر.

قائمة المصادر والمراجع :

1. الجاحظ، البيان والتّبيين، جـ 1، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت.

2. حسن فتح الباب، رؤية في قصيدة تاريخيّة للشّاعر مفدي زكريّاء، مجلّة الثّقافة، وزارة الثّقافة والسّياحة، الجزائر، 1986.

3. رابح بوحوش، التّجلّيات الشّعريّة في الذّبيح الصّاعد لمفدي زكريّاء، أعمال الملتقى الوطني الثّاني، الأدب الجزائري في ميزان النّقد، عنّابة، 1993.

4. رابح بوحوش، الدّلائل اللّسانيّة في الأبحاث السيميائية الحديثة، ملتقى السّيميائيّة والنّص الأدبيّ، عنّابة، 1995.

5. رولان بارث، لذّة النّص، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سيجار، المعرفة الأدبيّة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.

6. عبد القادر فيدوح، شعرية الأقلام الغضّة، شعار نحو شعريّة مفتوحة ومتعدّدة، وهران، 1993، تجمع شعراء الجزائر المعاصرة.

7. عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّفكير (من البنيويّة إلى التّشريحيّة)، النّادي الأدبي، السّعوديّة، 1985.

8. العبدري، الرّحلة المغربيّة، الرّباط، عام 1968.

9. علي الجازم، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، 1964.

10. نعيم حسين زرزور، مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ت.

11. نور الدّين السّد، مفارقة النّص الأدبي لمرجعه، ملتقى السيميائيّة والنّص الأدبي، عنّابة، 1995.

1 – رولان بارث، لذّة النّص، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سيجار، المعرفة الأدبيّة، دار توبقال للنّشر، الدّارالبيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 22.

2 – انظر رابح بوحوش، التّجلّيات الشّعريّة في الذّبيح الصّاعد لمفدي زكريّاء، أعمال الملتقى الوطني الثّاني، الأدب الجزائري في ميزان النّقد، عنّابة، 1993، ص 117.

3 – انظر: حسن فتح الباب، رؤية في قصيدة تاريخيّة للشّاعر مفدي زكريّاء، مجلّة الثّقافة، وزارة الثّقافة والسّياحة، الجزائر، 1986، ص 174.

4 – انظر: عبد القادر فيدوح، شعرية الأقلام الغضّة، شعار نحو شعريّة مفتوحة ومتعدّدة، وهران، 1993، تجمع شعراء الجزائر المعاصرة، ص 165.

5 – الجاحظ، البيان والتّبيين، جـ1، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت.، ص 75.

6 – انظر، رابح بوحوش، الدّلائل اللّسانيّة في الأبحاث السيميائية الحديثة، ملتقى السّيميائيّة والنّص الأدبيّ، عنّابة، 1995، ص 66.

7 – انظر: عبد الله محمّد الغذامي، الخطيئة والتّفكير (من البنيويّة إلى التّشريحيّة)، النّادي الأدبي، السّعوديّة، 1985، ص 53.

8 – انظر، نور الدّين السّد، مفارقة النّص الأدبي لمرجعه، ملتقى السيميائيّة والنّص الأدبي، عنّابة، 1995، ص 189.

9 – العبدري، الرّحلة المغربيّة، الرّباط، عام 1968، ص 35.

10 – انظر: الغبريني، عنوان الدراية، ص. ص 55 – 59.

11 – ابن عذاري، بيان، جـ 1، ص 430.

12 – ابن الأثير، كامل، جـ 8، ص 124.

13 – حسب، حسن حسني عبد الوهّاب، شهيرات التّونسيّات، ص. ص، 51 و52.

14–انظر: علي الجازم، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر، 1964، ص. ص، 105 و106.

15 – انظر: نعيم حسين زرزور، مجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ت، ص 7.

– ابن خلدون– "البغلة وأنا معه في المجلس إليه ولم أرها بعد. أسلبه تيمورلنك أعزّ ماكان معه. فاعترضنا جماعة من العشير قطعوا علينا الطّريق ونهبوا ما معنا ونجونا إلى قرية هناك عرايا".

البعد التاريخي والديني في الشعر الجزائري المعاصر "شعر المكان نموذجا"

د.محمد الصالح خرفي
جامعة –جيجل-

إن النص الشعري وليد شرطيّه التاريخي والديني –في مطلق الأحوال– ينطلق منهما ليعبر عنهما معا، وكل نص يسعى إلى الارتباط بالجذور، والارتكاز على الماضي والحاضر، حيث يحاول الشاعر من خلاله أن يتمثل الرؤيا الحضارية للأمة "ليس فقط لتوظيف النص فنيا، وإنما ليستمد شرعية البناء النصيّ المولّد والجديد"[1] فتاريخ الشعر هو تاريخ المكان، ومرجعية النص في أغلب الأحيان مرجعية تاريخية، إضافة إلى المرجعيات الأسلوبية فكل هذه المرجعيات – بتفاوت – تدعم دلالة وجمالية النص الشعري المتجدد في الزمان والمكان.

فالعودة إلى التاريخ، ليس المقصود منها إعادة كتابة هذا التاريخ بأحداثه ووقائعه الحرفية، فهذا ليس عمل الشاعر، وإنما إعادة قراءة هذا التاريخ والواقع، وفق رؤية وموقف الشاعر وفي الوقت نفسه وفق الرؤيا التي تنسجم مع روح الشعر، وخصوصيات الكتابة الشعرية، فيكون هذا التداخل بين اللغوي والتاريخي والديني لإضافة نصية جديدة، وحقيقية، تتجاوز الموجود حاضرا وماضيا، لترسم المسار الشعري الجديد المتميز، ولتبرز المفارقة بين الماضي، والحاضر ولتؤسس لشعر المكان الذي لا ينفصل عن تاريخه وشرطه.

والشاعر– في أي زمان ومكان – بحاجة ماسة إلى قليل من التاريخ، وهذه الحاجة تزداد " كلما تضاعفت أزمة الهوية لدى المجتمع، وتعمق الإحساس بضياع الوطن وبقدر ما يحس الشعراء بالاقتلاع من ذواتهم، والغربة في أرضهم، يتعزز ارتباطهم بالشخصية ويتكاثف جهدهم في بناء مدن متخيلة باللغة، أو تصوير أوطان حلمية من خلال التاريخ."[2] بحركية شعرية، تنقل الحدث من التاريخ الساكن إلى التاريخ المتحرك والتي

هي جزء من شخصية الشاعر ولها اليد الطولى في تكوينه وتشكيل عالمه وإطاره الشعري الخاص والعام.

ولأن الشاعر يدرك أنه من المستحيل عودة الماضي، وتشكل التاريخ كما كان في وقت سابق فهو يسافر في الماضي عبر المكان، ويتكئ على المكان ليجعله مكونا شعريا بنائيا مهما في النص، فالشعر "يقدم بناء فنيا للمكان الزماني، ويعتمد على التشكيل المركب الذي يتم وفق قوانين تفاعلاته الخاصة، يؤدي إلى الخروج من دائرة الزمن المغلق إلى نهايات مفتوحة، تدفع الحركة مع القصيدة كي تتنامى وتستمر وتنتقل من مرحلة إلى مرحلة تالية، ويتم هذا البناء بواسطة اللغة التي يعمل الشعراء على تخصيبها، وبث حركية الإبداع في تراكيبها."(3)

وليس معنى هذا أن الشاعر يقحم التاريخ في المكان أو المكان في التاريخ قسريا دون مبرر فني، أو مسوغ موضوعي، بل إن " كل مكان يحمل تاريخا .. ومن البديهي أن الإنسان لا يرث في المكان ما يمثله من ظرف فقط، بل يرث كذلك هذا التاريخ الذي يلفه. ولا تتساوى في هذا الإرث كل أقسام المكان بل تتفاوت وتتفاضل على أساس ما اضطلعت به من مهمات وما شاهدته من أحداث تختلف قدرا وقيمة."(4)

فكل مكان له حمولته التاريخية والدينية، وذاكرته الجماعية مرتبطة بفكر وعقيدة الأمة، وبالتاريخ العام للإنسانية. فكم من أماكن انهدمت واندثرت ولم يلتفت إليها أحد، لا لشيء إلا لأنها لا تمثل ذاكرة الأمة ولا تترجم مشاعرها، بينما الأطلال* مثلا اكتسبت صفة التاريخية، وارتبطت بالنص الشعري لمدة زمنية طويلة –، ولا تزال عند بعض الشعراء في عصرنا الحالي–لأنها ارتبطت بمشاعر الفرد والجماعة وبصيرورة المجتمع العربي، وكشفت العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتشابكة، والشاعر عندما يتذكر" ثبات المكان الذي تغير وأصبح طللا، هو تذكر يخلق في نفسه الشعور بأنه لم يتغير وبأنه يرى الماضي في الحاضر، غير أن هذا الشعور لا يلبث أن يتلاشى أمام الحضور الكاشف، لقد تهدم المكان وهاهو الشاعر يتهدم بالتذكر والبكاء أيضا."(5) ويبقى الشاهد هو المكان المندثر واقعا والباقي في النفس حقيقة.

فالشاعر الحاضر أمام الطلل يتذكر الماضي، فيغدو الماضي حاضرا، فيتوالى الحضور والغياب. وهو يقرأ تاريخه الشخصي، وتاريخ جماعته التي ينتمي إليها ليرسم صورة ما للمكان المعلوم والخفي، يأخذ النص الشعري مساره، ويتلقى القارئ المحمولات التاريخية التي تشكلت داخل النص، من جهة، ويبث محموله فيه من جهة أخرى، مستفيدا في ذلك من المخزون التاريخي العام والشخصي. والقارئ يدرك بحسه القرائي والنقدي، هذا الارتباط المتشكل بين الشاعر والتاريخ والدين، كما أنه يدرك السبب المنطقي لهذا التوظيف أيضا،و هو يبحث عن الإضافات الجمالية والبنائية لتي اكتسبها النص الشعري من هذه المزاوجة، وكيف أفاد الشاعر من هذه العناصر المتعددة في بناء نصه الشعري.

فالمكان التاريخي مرتبط بالزمن لأن لهذا الأخير الدور الكبير في تشكيله، فكل تجربة شعرية تتكئ على المكان، تستلهم الزمن، وتتشكل عبره، تسايره وتحاول تجاوزه في الآن ذاته. ولأن الزمن مرتبط بالمكان، فهو يشكل المحور الأساسي في تناول المكان واستقراء تاريخه، فلقد "نهضت الأهرامات ليس فقط للتأكيد على إمكانية اختراق الفضاء الزمني المتصوّر بواسطة المكان بل للدلالة أيضا على قدرة المكان على تحديد خطوط الفضاءات الزمنية. وانطلاقا من تلك العلاقة، انبثق المكان المقدس الذي تجلى فيه الزمن المطلق، الزمن المفتوح على فضاءات الخير المطلق حيث القداسة تتعدى الحدود الرمزية للمكان مهما كانت أبعاده وطبيعة حدوده" (6) فبقاء المكان عبر الزمن دليل على الاستمرار، وعلى الرعاية البشرية التي يتلقاها، لأنه عنوان هذا الإنسان، وفيه يظهر تاريخه، ومجده، لذلك لا غرابة أن يعتمد الشاعر على الخلفية الدينية أو العقائدية في تشكيله للمكان، وتكون لهذه الخلفية الأثر الكبير في تشكيل بناء النص، وتحميله الأبعاد الدينية، ليرتقع الشاعر من المكان المادي الجغرافي المحدد، إلى المكان اللانهائي المسافر والمهاجر والحامل لبعده الديني المختزن حضارة الأمة ودينها وقيمها.

البعد الديني والتاريخي في الشعر الجزائري المعاصر:

تُشكّل القدس خلفيه مهمة، لدى شعراء الجزائر من الأربعينيات – مع محمد العيد آل خليفة وغيره من الشعراء–إلى اليوم، لما تحمله من أبعاد دينية وحضارية وتاريخية، والشاعر عندما يوظف القدس ،كرمز شعري، لا يكتفي بالذكر الحرفي لها وتزيين النص بها ليظن القارئ أن الشاعر مرتبط برموز الأمة، ومتسلح بثقافة دينية، بل ليبرز قيمته، وتأثيره في حركية الأمة والتاريخ العربي والإسلامي، ولِيُبْقِي القارئ مرتبطا بتاريخه المجيد، وحضارته الرائعة،و يجعله حافزا له وقابلا للتجدد مرة ثانية، إن توفرت الشروط المادية والمعنوية لذلك.

فهي عند الشاعر الجزائري حسين زيدان، نجمة وكواكب وقصيدة أحبها،فهي الجزء الذي يجسد الكل، اليوم وغدا، ولأن الوطن واحد والتاريخ واحد، انطلق الشاعر من عمق الأوراس إلى قلب القدس، وبعث لها رسائله الشعرية عبر ديوانه"قصائد من الأوراس إلى القدس"، فتاريخ الأوراس معطر بشذى القدس ولم يتشكل تاريخه إلا بهواه وقد رسم الشاعر للقدس صورتها الحقيقية في مخيلته وجسد حبّها له شعريا، لأنّها جزء منه:

هو** في عيــوني نجمةٌ لم تنبجــسْ وكواكبٌ عطشى تفتّشُ عن سديمْ
هو لمســةُ الوجدان لمّا أشــرقَتْ وقصيدةٌ لم يفشها قلبٌ كظيــمْ
هو في أصابعِ فرحتي أنــشــودةٌ ورسالةٌ كم أوهتْ قلبَ الكليمْ
هو قبضةٌ وضعتْ على شفةِ الزناد وطلقةٌ أعددتُها لــغدٍ عظيــمْ

....

أحببتهُ ..أحببتهُ..مــا ضرّنــي لو أزعجتْ كينونتي أهلَ الرقيمْ
أولم أكنْ في البدء مهدَ العاشقين إذَنْ أقولُ من الصميمِ إلى الصميمْ (7)

فالقدس قد تحولت إلى رمز ديني وتاريخي عند الشاعر الجزائري، وعند الشاعر العربي عامة، وأصبح الشعراء يحنون إليها لأنها الفردوس المفقود، والتاريخ الثري بالأحداث العظام، قريبة منهم مكانا لكنها بعيدة التحقيق.

والقدس لن تُنسى مادام الشعراء يستدعونها من جديد في نصوصهم الشعرية ولا يتكئون عليها فقط، بل يعيدون كتابتها وانتشالها من هول النسيان، فيتلبس بها الشاعر، صراحة أو بما يدل عليها، فتبرز في النص كما برزت في القلب والذاكرة، في صورة جميلة مرة،و في صور مأسوّية مرات كثيرة.

والحقيقة التي يجب الإقرار بها هنا، أن أغلب الشعراء العرب، لا يلتفتون إلى أماكنهم المقدسة، والتي تحمل الأبعاد الدينية والتاريخية، إلا في مرحلة الفقد والغياب والضياع- فقديما كانت غرناطة واليوم القدس- ويستخدمونها لتزيين نصوصهم، أما من تأتي عندهم عن وعي وقناعة فهم قلة، وممن يحملون الثقافة العربية الإسلامية، ويؤمنون بعودتها إلى حضيرة العرب والإسلام والمسلمين، ولو بعد حين.

فعندما يُضمّن الشاعر الجزائري نصه رمز القدس الديني والتاريخي، فهو يعود إلى الماضي المشرق المنير، والأيام الجميلة الزاهية، وإلى زمن العز، لما كانت القدس هي العنوان الأول والأخير وهي التي تعطي المكانة لأبنائها، كما فعل الشاعر مصطفى الغماري الذي انطلق من القدس ومن تاريخها ليفضح الحاضر وواقعه:

فجرتَ منابع الإبداع فيهم فهاموا في مداك رؤى وضياء
ورق حنينهُم فيك انسيابا فرقرقتِ القلوبُ لك الوفاء
فماذا يا جلال القدس ماذا ؟ وقد عاد الزمانُ بنا وراء
تحطمت اليراعةُ فيك شكوى ووجهُ الصمت يطوينا عياء
يلملمُ جرحنا في كلِّ نادٍ ويقبسُ من لياليه الشتاء (8)

أما الشاعر الجزائري أحمد شنة، فهو يدعو لرفع الظلم عن القدس وتحريرها، وتوحيد كل الجهود وإصدار الكلمة الواحدة المزلزلة؛ لكن في زمن أصبحت كل القبائل فيه يهود يستحيل ذلك ،فيحاول الشاعر أن يوقظ الضمير العربي النائم ويشعرنا بالذنب والتقصير، مع دمج السياسي بالديني وبالتاريخي، حيث تتداخل الدلالات مع بعضها البعض في نصه "طواحين العبث":

تكلّمْ ..
وقل إننا .. لا نخافُ اليهودْ

سنُخرجهم من خيام أميّةَ

من رملِ خيبرَ، من مهبط الأنبياءِ

ولكنْ تمهّلْ .. وحدّقْ معي في الوجوهِ!

فكلُّ القبائلِ صارت يهودْ (9)

لقد تحول رثاء المدن في الشعر العربي المعاصر، إلى رثاء من نوع خاص، وإلى رثاء للذات، حيث يتداخل الذاتي مع الموضوعي، الحاضر مع الماضي، غير أن الكثير من الشعراء لم ينفذوا "إلى أعماق التاريخ ليلتحموا به في تجربة ذاتية كلية عبر الوجداني والمتخيل وليستلهموا منه الرموز والصور التي تحضر في النص ضمن منطق عضوي يأخذ فيه هذا التاريخ صيغة جديدة مفعمة بالإيحاء والتصوير مشبعة بالرمزية المتفتحة على القراءات المتعددة وإنما اكتفوا بالتعامل الخارجي المدرسي معه في إطار الرؤيا العامة والنسق المتواتر .. فكان شبيها بالمدخل الوصفي الذي يمحي فيه حضور الذات الشاعرة (فاعلية الإنشاء) تحت هيمنة الأغراض الموضوعية الملائمة لحاجات الواقع (فاعلية التلقي)"(10)

فتوظيف الأسماء المكانية التاريخية والدينية، ومحاكاة هندستها، لا يضيف للنص ولا للقارئ أي شيء، ما لم يصهر الشاعر كلّ ذلك في البنية العامة للنص، تعيد تركيب وترتيب الأمكنة وفق رؤية النص المكانية، لا الواقع المادي أو التاريخي، مع الخيال والتصوير والصياغة الجيدة، ليكون النص جديدا ومتميزا عن السائد والمعتاد.و يعبر بصدق عن رؤية الشاعر، ويبرز تجربته ومواقفه من الحياة والإنسان والكون، لأن المكان يبلور هذه الرؤيا العميقة، وإنْ تعددت التصورات والرؤى، فــ" المكان في حقيقته عبارة عن هوية تاريخية مادية ماثلة للعيان.. قادر بتمثله العياني على اختراق التاريخ وإظهاره.. فالمكان ما هو إلا انعكاس للزمن"(11) وللمتغيرات العامة في البنية التاريخية. وشخصية المكان التاريخية مرتبطة أشد الارتباط بشخصيته الزمنية، وبروزه كعلامة في سياق الزمن الماضي، فيتشكل الإحساس بالرغبة في عودته والحفاظ عليه.

وهذا ما دفع الشاعر الجزائري مفدي زكريا مثلا في إلياذته إلى إبراز تاريخ بعض الأماكن الجزائرية التي شيّدها الأسلاف،نتيجة إعجابه بها وكونها علامة بارزة في تاريخ الجزائر القديم– القصبة، حمام ملوان، شرشال، تلمسان..– والإلياذة في حقيقتها رصد لهذا التاريخ المكاني المتنوع، وإبراز لشخصية الشعب الجزائري ورجالاته ونضالاته المتنوعة لجعلها حافزا للجيل الجديد:

– سجا الليل في القصبةِ الرابضة فأيقظَ أسرارَها الغامضةْ [12]

– وحمامُ ملوانَ ملّ المجُـونا وأنهى غوايته والفتونَا [13]

– أشرشالُ !.. هلا تذكرت يوبا؟ ومن لقّبوا عرشك بالقيصريهْ؟

ومن مصرُوك فنافســتِ روما وشرّفت أقطارنا المغربيةْ [14]

– تلمسانُ، مهما أطلنا الطوافا إليك تلمسانُ ننهي المطافَا [15]

والإلياذة بالرغم من تاريخيتها وبعدها في معظم الأحيان عن الانسجام المكاني، والتفاعل الوجداني مع المكان التاريخي، والاكتفاء بالذكر الجغرافي الحرفي، فإنها أعادت إلى الواجهة هذه الأمكنة المحورية، والعلامات التاريخية، وعرفت الجيل الجديد بها، وجعلتها علامات للشعراء ليتناولوها ويكتبوا عنها بشكل مغاير لأن "المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا من غرف وأسيجة، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما، والمضمخة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة "[16] وما على الشاعر إلا أن يعيد الحياة إليه من جديد، عبر التوظيف الشعري ،و هذى الحياة تتخذ أشكالا عدة، من أبرزها في الشعر العربي المعاصر قصيدة القناع، حيث يجعل الشاعر المكان يتكلم في النص الشعري، فيتكلم الشاعر والمكان بصوت واحد، ليتوحدا في صورة فنية مؤثرة، تفرض سيطرتها وهيمنتها على المتلقي.

وتجربة قصيدة القناع هي حصيلة علاقة المثاقفة والتناص بين الشعر العربي والشعر الغربي، فتحول المكان إلى رمز وإلى قناع، يكون ضمن سياق الوعي التاريخي، وانعكاس الذاتي في الموضوعي "ولا يعني هذا الانعكاس سلبية الذات الشاعرة وخضوعها لسلطة المكان بقدر ما يبرهن عن تاريخية هذا الشعر وانخراطه العميق في

المعركة الحضارية .. فلم يعد للمكان معنى واسم إلا بوصفه أرضا، ولا صفة له ودلالة سوى ضمن جمالية الواقع التاريخي"[17] وما يحمله من شحنة عاطفية ودلالة معنوية وذاكرة رامزة. لأن المكان يقدم حلا للشاعر وللقارئ على حد سواء "حين يريد أيُ منهما الهروب من واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، ومن هنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله. وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه فيصعد إلى السماء وقد ينزل إلى أعماق الأرض ليبث الرمز نفسه ويهرب، بل ينسرب من خلاله أو ينقده."[18]

ونجاح استخدام تقنية القناع التي أصبحت شائعة في المتن الشعري العربي المعاصر في الجزائر وفي العالم العربي، يتوقف بصورة مهمة "على نجاح الإسقاط، فالقناع وجه يرتبط بفترة تاريخية محددة يتقنع به الشاعر في عصر آخر للتعبير عن حال معاصرة من خلال فترة ماضية فإذا أجاد التعبير دون أن يرفع القناع عن وجهه نجح الإسقاط الفني، وإذا كان الشاعر يرفع القناع عن وجهه بين لحظة وأخرى وقد نسي أنه متقنع عدّ ذلك عيبا فنيا واختلط حضور الشاعر بالقناع والزمن الماضي بالزمن الحاضر."[19] والشعراء بطبيعة الحال يتفاوتون في توظيفهم للرمز التاريخي، وتقنعهم بالأمكنة ،بناء على أهدافهم المتوخاة، ومرجعياتهم التاريخية والدينية، وما يملكونه من قدرات فنية. فما"يشدنا نحو الرمز التاريخي ليس حقيقته المدوية في ذلك السياق الماضوي، وإنما هو مصيرنا الذي نلمحه بالتحديد من خلاله في الحاضر، فنحن نطالع في الرمز التاريخي تجربتنا الخاصة موصولة بتجارب أسلافنا في الماضي، ومن هذه الخصوصية نطالع في الرمز مصير البشرية وتجربتها الإنسانية العامة، إن للرمز الفني دائما مثل هذه القدرة على دمج الخاص بالعام، والآني بالمطلق، والمحدود المعلوم باللامحدود المجهول."[20]

وقد يجمع الشاعر الجزائري الكثير من الدلالات في النص الواحد،و يربط بين أماكن كثيرة في الوطن العربي، ليتمكن القارئ في أي مكان من فهم المقصود،مثلما فعل الشاعر ناصر معماش في نصه "الشعر قائد هذه الأوطان " الذي ألغى فيه الحدود

الجغرافية الموضوعة،و ثبت العلائق التاريخية بين المدن العربية، وجعل من الأوراس الرابط التاريخي بينها، مع تأكيده على التاريخ المشترك لهذه المدن:

من لم يزرْ بغدادَ أو غر ناطـــــة لن يفهمَ التاريخَ في الجـــولانِ
من لم يرَ النيلَ المسافر في المدى فاقرأْ عليه سورةَ الرحمـــانِ
من لم يرَ الأوراسَ وقتَ شروقـــهِ حين الصنوبرُ باسمُ الأفنـــانِ
حين الندى الظمآنُ يحضنُ ورده ويهيمُ دفءُ الحبِّ في الوديـــانِ
هو قلبُ أوراسِ الجزائرِ حالمٌ نبضاتُه من أجملِ الألحـــــــانِ
في كلِّ شبرٍ من ربوعِه قصةٌ كُتبت بكل لغاتِ ذي البلــــــدان [21]

فالأوراس هو الخيط الرابط بينها وهو قلب الجزائر المجاهدة، وقد أخذ القسط الكبير من نصوص الشعراء الجزائريين المعاصرين، والشعراء العرب. إذ لا يخلو ديوان شعري جزائري من ذكره، كما نجد أن كل شاعر جزائري ضمنه في نص من نصوصه الشعرية بشكل من الأشكال. لأن الأوراس هو تاريخ الجزائر المعاصرة، ونقطة التحول والانتقال من وضع إلى وضع، ومن تاريخ إلى تاريخ، لذلك أصبح مزارا للشعراء، على الرغم من تبدل الظروف وتغير الأحوال بين الأمس واليوم:

آتيك ملتحفا هامـــــتي ومُمْتَشِقًا في المدى قامـــــتي
آتيك " أوراس" محـــترقا ودمعُ الأحـــــبة في راحتي
تمرّ السنون ولمـــــّا يزلْ صهيلُك أوراسُ في واحـــتي
وتحملني زهرةٌ في ربـــاك وعصفورةٌ غردتْ آيـــتي
وتسألُني قطرةٌ من دماك لماذا فأشكُو لها حالـــتي [22]

يأتي إليه الشاعر وهو يتحرق إليه، ودموع الأحبة في راحته، ويشكوه حاله، ويدعو لعودته من جديد ليرفع عنا وعنه الظلم والمآسي، فقد عادت الدماء والدموع من جديد، ولا سبيل للتخلص منها إلا بأوراس جديد.

لكن الماضي المُشْرق والمشَرِفْ للأوراس، أصبح في الذاكرة فقط، مما حدا بجميع الشعراء الجزائريين أن يركزوا على الدعوة إلى عودته من جديد، ليمحو عن

الوطن الجريح جراحه، ويعيد بعضا من الماضي. ومع علمهم الأكيد أن ذلك لن يكون، فالأمل قائم مع هذا الجيل الجديد الذي سوف يعيد إلى الأوراس عزته:

أوراسُ يشكو للشمال شجُـونَهُ وحنينَهُ وحصارَهُ ومحاصره
أوراسُ قدّم للجزائر ما لـَـه وعيونَهُ وجفونَهُ و محاجـره
و جمالَه وظلاَله ونضالَهُ وخصالَـهُ ورجالَهُ وحرائـرَه
أوراسُ يسألُ عن قريبٍ مُنْجِدٍ يمْحُو عن الوطنِ الجريحِ جبائره (23)

فعودة الشعراء الجزائريين إلى توظيف الرمز التاريخي " الأوراس"، أو غيره من الرموز التاريخية، دلالة على التشبث بالأرض وبالجذور وإبراز للذات الجزائرية، عوض توظيف رموز بعيدة عن شخصيتنا وخصوصيتنا التاريخية الجزائرية والعربية.

وهذه العودة إلى التاريخ، عودة للذات، وتعويض عما ذهب وفُقِدَ. فالمدن التاريخية الجزائرية، ذهبت هيبتها وامّحى تاريخها مع الأحداث الجديدة، ولم تبق منها إلا الصورة القديمة يسترجعها الشعراء، فهذه "سرتا" التاريخ ذهب عنها أريجها، وغاب ريحها،و أصبحت متعبة:

سيرتَا !
دروبُها أنهارُ عشقٍ تتلظى
جدرانُها عبقُ التاريخِ
مترفٌ فضاؤُها بالقصائدِ
بالحنينِ
لكنَّها متعبةْ
لم تعدْ صخورُها منيعة
بعدما انطفأت براكينُها
والهضابُ التي حلّقت في المدى
أصبحتْ في الحضيض (24)

فبضياع تاريخ تلك المدن، ضاع تاريخ الشعراء وأصبحوا يعيشون على هامش مائدة التاريخ، والماضي الجميل المضمخ بالأمنيات، والذي لن يعود، مادامت صيرورة التاريخ تسير بهذا الشكل.

فتشبث الشعراء بمدنهم وحصونهم الباقية، والمحتفظة بجزء من التاريخ هو تشبث بالمكان وبالحياة من خلاله، فالشاعر الجزائري محفوظ بوشناق مثلا، يعود إلى قريته "القنار نشفي" – بولاية جيجل – مناجيا إياها، مسترجعا تاريخها الثري، ليحيي الذكرى من جديد ويعيد الماضي الذي كان واقعا في تلك القرية الساحلية، حيث تحولت "القنار" عند الشاعر إلى تاريخ وحكاية، بل هي التاريخ كله من بدايته إلى نهايته:

هنا في رحاب قريتي يحطُّ التاريخُ رحالَه
ليخط للتاريخِ ألفَ حكايةٍ وحكايةْ
ها هنا في كل غابٍ وفجٍ
وسفحٍ ورابيةْ
ذكرٌ للبطولةِ
وللفدا آياتٌ أبديةْ
ها هنا يجثُو التاريخ في محرابِ قريتي
مُناجيا أرواحًا زكيه
يُعيد بها الماضي البعيدْ
لتحيا الذكرى من جديدْ (25)

فالشاعر الجزائري شاهد على التاريخ، وعلى ما مرّ به الوطن من أحداث أليمة، في الماضي وفي الحاضر، فأحداث "باب الواد" الطوفانية سجلت تضامن الشعراء مع المنكوبين والمفقودين والموتى، وكتب الشعراء تاريخهم الخاص بالأحداث.بل إن اتحاد الكتاب الجزائريين نشر ديوانا شعريا مشتركا خاصا بالأحداث، تمثل شهادات إبداعية حول السبت الأسود من شهر أكتوبر، جمع فيه كلّ القصائد الشعرية للشعراء الجزائريين الذين كتبوا نصوصا في الحدث، ومن أبرز تلك النصوص الشعرية التي تجاوز فيها كاتبها

المناسبة الحرفية إلى التفاعل مع الحدث، نص الشاعر سليمان جوادي "أعاصمة الجزائر"المبني على التساؤل المفجع:

أعاصـــــمةَ الجزائرِ ما دهـــاكِ ومن ألقى الفجيعةَ في حِماكِ
ومن دكّ الشوارع والمـــــباني وأغضبَ دون ما جُرْمٍ سَماك
وجرجرَ ساكنيك إلى المهاوي وقادهُمو إلى سوء الهـــلاك
فمن لك بالثواكلِ والـــيتامى أساهم قد تمازج في أســـاك
ومن لك بالمشرّد والمعنّى ومن لك بالفواجعِ والبواكـــي [26]

حيث ارتفع فيه الشاعر عن الذكر الحرفي، ونحى منحى مساءلة المكان، وهو يعلم أنه لا يجيب، بطريقة أعادت إلى الذاكرة نصوص رثاء المدن.

والشاعر بصفته عضوا فعالا في مجتمعه ومتتبعا مهم لتاريخه لا يترك الأحداث تمر دون ذكر شعري.

ومثلما كانت الكتابة الشعرية عن أحداث "باب الواد "كتب الشعراء عن زلزال "الأصنام"– ولاية الشلف حاليا – الذي ضربها في العشرين من أكتوبر سنة 1980:

غنيتك يا مدينةَ الأصنامِ أسطورةً
غنيتك لغزًا حفّه الإبهامُ
غنيتك نغمةَ حزنٍ
جرتْ به الأيامُ حُبْلَى منذُ الأزلْ
حتى إذا أعياها الحمل وأدركها المخاضُ فجعت إذ ذاك
يا أصنامُ على عجل
فكنت للمخاض مهدًا
وللأجيال لحدًا
تواريها الأنقاض.[27]

فالشاعر الجزائري واكب كل الأحداث التاريخية، وكتب عن جميع الملمّات ليس عن الجزائر فقط بل عن كل مكان في العالم العربي والإسلامي كلّه، ومبتدأ الكلام

ومنتهاه فلسطين الشهيدة المغتصبة التي شكلت محور الكتابة الشعرية التاريخية في المتن الشعري الجزائري المعاصر:

فلسطينُ .. أنتِ الشعارُ الوحيدُ ،
إذا قرّر العرب،
شاء القدرْ.
فلسطينُ .. أنت الخلاصُ الوحيدْ،
إذا لم نمتْ فيك،
مات الشجرْ.
فلسطين أنت الغرام الوحيدْ ،
إذا لم نذب فيك، ذاب الحجرْ (28)

فكل مكان في فلسطين، القدس، حيفا، يافا، عكا، بيت لحم ... هو فلسطين، ويدعو الإنسان العربي المسلم لتحريره، ويدعو أبناءه للعودة إليه، واتخاذ القرار، فيتساءل الشاعر عبد الغني خشة، عن موعد الفتح الجديد وموعد القرار الحاسم والفاصل:

إلى متى تبقى المكبّل
بالقرارِ، وبالحوارِ.. وطاولاتِ الانتحار
وبالموائد والفضولْ؟؟
سدّد خطاك لأنت في الآتين آيات الرسولْ
الأرضُ أغنيةٌ يكرّرها اللسانْ
الأرضُ زنبقةٌ ونيشانٌ وشانْ
هذا تُرابك فيكِ أنتِ له البديلْ
أسلمْ لريحِ الفتحِ رجلَك لا تُطلْ
القدسُ من عينيك فاتنةٌ تطل (29)

كما كان ما حلّ ببغداد الهوى، بغداد التاريخ، في بداية التسعينيات، أثر كبير على الشاعر الجزائري فتفاعل معه وسجله في الذاكرة الشعرية الجزائرية، مثلما فعل الشاعر محمد مراح الذي حاول العودة إلى ماضي بغداد العريق، كسلوى له عن

الحاضر الأليم، فتداخل الحاضر والماضي عنده وقد شكل الرشيد والمأمون بؤرة التوتر في نصه، وأصبحا يختصران تاريخ المكان:

بغدادُ جئتك هائما .. بغدادُ شهب تلفك والهـــــوى يزدادُ
أتأملُ التاريخَ في فردوســـه فاضتْ به الأفراحُ والأعـــيادُ
"مأمونك" المأمولُ غيثُ معارفٍ بهر النهى وشدا به استرشادُ
و"رشيدُك" المسعودُ أرّج ذكره جسدُ السماءِ يحوطه الاحمادُ
نقشُوا على عرش الخلود مفاخرا تحيا بسحر غنائها الآبـــادُ
بغدادُ ! يا نبع الملامح والعـــُلى صبحُ المنى من قبضتيك يُشَـــادُ (30)

كما عاد الشاعر عمر أزراج إلى غرناطة التاريخ، معيدا سيرتها، وقصة آخر ملوكها، ليبرز أنه لن يسلّم غرناطة مثلما سلمها عبد الله الصغير، وكأن قدر الشعراء الجزائريين مرتبط بالماضي، ولا حياة جديدة عندهم دون ماض:

قلْ وداعًا إن غرناطةَ روحي في ملفاتِ المقاولْ
قلْ وداعًا إنَّ غرناطةَ في مبنى الدرك
هكذا ضاعت بلادي
...
فأنا لست معنيا بالأندلس، فكل سنوات العمر أندلس
لم تزرها شمس أو وردة الماء
إنَّ غرناطةَ الروح محتلةٌ وغرناطةَ التاريخِ صارت كلاما (31)

على أن البعض من الشعراء يأملون في عودة الماضي والتاريخ المشرف، وهذا يدل على إيمان الشاعر بحتمية التغيير والتحول، وأن التاريخ قادر على إعادة نفسه، مثل الشاعر يوسف وغليسي في قصيدته"العشق والموت في الزمن الحسيني، أو ما لم يقله صاحب الجيل الأخضر!" حيث بحث الشاعر عن نوفمبر فلم يجده، ووجد كل الشهور تخونه في جزائر الاستقلال، فعاد إلى بغداد ليوحدها بالأوراس، مثلما توحد المهاجر والأنصاري والعربي والبربري من ذي قبل، لعل بغداد تعيد مجد الأوراس، وتعيد

الاخضرار الذي ضاع، فالمصير مشترك، وحلم نوفمبر الجديد ومن خلاله حلم الأوراس سيتحقق مع بغداد:

عبثًا أفتّشُ في الشُّهور عَنِ الوفا كلُّ الشهور غدَتْ تَخونُ نُفَمْــــبَرَا !
أوراسُ !.. إنّي عابِرٌ مَثْــوَاكَ .. أَوْ راسيّةَ العيْنين ! كوني المـــــعْبرا ..
أهواكِ.. أهوى طلعةَ الأوراس في عينيكِ .. أهوى ما سمعتُ وما أرى..
بغدادُ والأوراسُ في هذا الفُــؤَا دِ تَوحَّدَا : أنْصاريًا ومُهاجِـــــرًا ...
في الدّينِ انْصَهَرَا .. وناما تَوْأَمَيْــ ــنِ ومُرضَعَيْنِ : مُعَرَّبًا ومُبَرْبَرَا !
بغدادُ! إنّي قادمٌ .. فلْتَــحْضُنِــي قلبًا تزمــلّ بالهوى وتدثّـــــرا
لنُعيدَ أحلامَ الحضارةِ والصِّبَا ونُلوّنَ الأفقَ " المؤَمْرَكِ " أَخْضَــرًا ! (32)

فالنص السابق يشير إلى توحد المكان التاريخي، وإلى تمسك الشاعر بخيوط الحلم أنى كانت، وقد اشتمل على تناص*** واضح في العنوان مع عنوان رواية الطاهر وطار "العشق والموت في الزمن الحراشي" وتناص آخر مع نص" معلقة الجيل الأخضر " للشاعر عيسى لحيلح، مضمونا وإيقاعا، وهذا التناص لا ينتقص من قيمة النص الجمالية لأن " النص انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه، فالنص يتولد من بنيات نصوص أخرى، فكل نص هو نتاج نصــوص سابقة، النص المتناص يتماهى في علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى فقد تكون علاقة تحول أو تقاطع أو تبديل أو اختراق"(33) والشاعر في حاجة إلى السابق وإلى اللاحق، في إطار لغته ولغة الآخرين؛ ليؤسس هوية النص الشعري الذي يكتبه ويؤرخ تاريخه وحاضره،و يجعله يبقى لمدة أطول دون تكرار أو استخدام لتقنية الإلصاق التي تبعد النص عن أدبيته.

ويؤدي التناص "دورا بارزا في إثراء تجربة السيرة، حيث يكتسب النص تعددية من سياقات أخرى مع بقائه ممركزا في سياقه الخاص وتتنوع أنماط التناص ما بين استعادة حدث ديني أو تاريخي أو أسطوري واستبطان هذه الأحداث أو الإشارات في سياق السيرة بحيث تتولد دلالات جديدة تثري التجربة"(34)

وهو ما فعله الشاعر الشريف بزازل في نصه "مديح الظل العالي"الذي يتناص فيه مع نص الشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش، الحامل للعنوان نفسه، مع

اختلاف في القضايا المطروحة وإلغاء للحواجز التاريخية والمكانية، وإبراز للخصوصية الجزائرية.

وهذا الإلغاء للحواجز التاريخية – الزمنية –والمكانية، هو الذي يجعل النصوص تتلاقى وتتلاقح فيما بينها، وتتشكل من خلالها بنى النص وجمالياته المتعددة الوظائف والدلالات، تثبت عبر الزمن. ويصبح عند ذاك كلّ نص قابل للتحوير والتحويل والامتصاص، على أيدي الشعراء بكيفيات مختلفة، فيستعصي جراء ذلك النص على المتلقي المطالب لفهمه بكم ثقافي ومعرفي معين، حتى يحدُث التقاطع بين الخبرات المعرفية السابقة للمتلقي والنص الشعري الحاضر، ويتسنى له الإمساك به وفهمه وتلقيه.

وما يعطي الخصوصية للنص الشعري الجزائري المعاصر، هو هذه المحمولات المعرفية المشتركة المعاد صياغتها داخل النصوص الشعرية، لأن "التناص هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية."[35] وهذا قد يتأتى لبعض القراء، وقد يتعذر ذلك على البعض، وعلى هذا تصبح المطالبة بالنص القابل للفهم – لا المفهوم– من أهم واجبات النقد المعاصر. لأن الشاعر المتميز يسعى دائما للاستفادة من الموروث الشعري وتاريخ الشعر، بكيفية تخدم النص الجديد دون الوقوع في الغموض والإبهام.

وقد رجع الشاعر يوسف وغليسي إلى القرآن الكريم وإلى السيرة النبوية الشريفة ليغرف منهما في ديوانه الثاني " تغريبة جعفر الطيار"، ويمكن القول أن الشاعر قد أحسن استخدام الثقافة الدينية في بناء نصوصه الشعرية، التي إبنىت معظمها على تلك الثقافة المشتركة:

ألجأُ الآنَ وحدي "إلى الغارِ"
لا أهلَ .. لا صحبَ .. إلا الحمامةُ والعنكبوتْ !
غربتّني الديارُ التي لا أحبُ ديارا سواها
ولكنني متعبٌ .. متعبٌ من هواها ،

...

يسألونك عني ..

قل إني نزحتُ إلى "طورِ سنين"،

إنّي تقلدتُ عرش النبوة في وطنٍ آخر يشتهيني

ويمنحني الوصلَ بالروح في كل حين ![36]

لقد لجأ الشاعر إلى السيرة النبوية المعطرة ليعبر عن غربته في جزائر اليوم، وتمثل نفسه نبيا جديدا، وهو يعلم أنه لا نبي بعد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم،فالشاعر يوسف وغليسي أراد أن يعيد تشكيل التاريخ وفق رؤيته، وحاجته النفسية وسياقه النصي، وتطعيم نصه ببعض ثقافته،ليشكل خيط الوصل بين الماضي والحاضر.

بل إن معظم نصوص"تغريبة جعفر الطيار"للشاعر يوسف وغليسي، مفعمة بالماضي، متجذرة في المكان مهووسة بالقضايا الوطنية والسياسية والتاريخية والدينية، تكرر فيها المكان بشكل ملفت، وبتتابع ينبئ عن رؤيا شعرية تستشرف المستقبل، مثلما كان مع نصه "تغريبة جعفر الطيار" المكتوب في خريف 1996 والذي تنبأ فيه بما حدث، قبل الهدنة التي حدثت بين الجيش الجزائري والجيش الإسلامي للإنقاذ، بحس الشاعر الذي يرى ما لا يرى غيره:

إني رأيتُ بموطن ملكين قاما بعد طول تنازعٍ فتحاورا

ملكيْن يروى أن هذا قد "تأبّط شرّه"، لكن ذاك "تشنفَرا"

وتبادلا علمَ البلادِ وأعلنَا حُكْمًا يكون تداولا وتشاورا

كلّ الحروب تعربَت فتلألأت وتلون الوطنُ المكحل أخضرَا

واللاجئون رأيتُهم يتنزلون من الجبالِ ..من المدائنِ..و القُرى

ورأيتُ أسرابَ الحمامِ توافَدَتْ ورأيتني بين الحمائمِ طائرًا [37]

خاتمة: لقد تعددت رؤى الشعراء الجزائريين للمكان، وتنوعت مشاعرهم اتجاهه، امتزج التاريخ بالدين خاصة في المكان المقدس، وانتقلت دلالاته من دلالة إلى أخرى، لأنه لا يوجد معنى نهائي للنص الشعري، وحافظ النص الشعري على سلطته التاريخية

والدينية بالرغم من الدعوات النقدية الداعية إلى موت المؤلف، وما الدلالة الدينية والتاريخية إلا زاوية من زوايا النص التي يحاول القارئ القبض عليها، محاولا مقارنتها بما يملك من معارف من جهة، ومستفيدا مما لا يملك من جهة أخرى، لأن النص الشعري كان حافزه للاستفادة والاستزادة.

فالمكان الشعري لا يرتبط بالدلالة الحرفية والتاريخية والدينية، فهو مكان لغوي يحتمل كل شيء، ووروده أو عدمه لا يعطي للنص شعريته، فهو ليس معطىً بسيطا، بل هو معطى مركب غير منته متواصل التأثير باختلاف الأزمنة، فـ " الشعر يستقل بنفسه عن السياق التاريخي الذي ينشأ فيه لينفتح على الواقع في زمانه وسائر الأزمان، على أنه كائن من كلام مكتف بذاته ومكتمل باعتباره صورة من صور الحياة الاجتماعية أو تمثيلا لها محدودا بحدودها التاريخية "[38] إلا أن شعرية النص تقتضي السياق – الأصغر والأكبر – لفهم أعمق له وتتبع دلالاته التي يجسدها، عبر نصه الواحد أو عبر نصوصه المختلفة المكتوبة في أزمنة وأمكنة متعددة.

كما أن شعرية النص، ليست من شرعية المكان وجماله المادي ومجد تاريخه وإنما يستمد شعريته عندما يصبح "امتدادا للقيم الروحية التي نعيشها ونحيا بها، ويصبح المكان والإنسان في الحياة الدنيا توأما يكمل بعضه بعضا كلاهما يأخذ من الأخر ويعطيه ليكوّنا في النهاية نظرة شمولية لمعنى الحياة"[39] ولمعنى النص ولمعنى المتلقي الذي لا يمكن ضبطه أو تأطيره أو تحديده في أطر معينة، بل يبقى مفتوحا على كل الاحتمالات والقراءات.

وهذه القراءات قد تعددت وتشابكت مع استخدام الشعراء لتقنيات جديدة على المستوى اللغوي والأدائي والكتابي – الخطي– واستثمار التقانة العلمية والتكنولوجية في إنتاج النص وطبعه وتلقيه، وتنويع الأنماط المكانية أو التركيز على عنصر مكاني معين لظروف الحياة الجديدة، وكل ذلك من أجل كتابة متميزة تستفيد من الماضي ومن الحاضر، لتؤسس لكتابة مغايرة للسائد والمتعارف عليه، ولتأخذ مشروعيتها من تاريخ المتن الشعري العربي القديم والحديث.

إحالات الدراسة:

1- حسين حمزة: مراوغة النص. دار المشرق، فلسطين، ط01، 2001، ص 31.

2 - إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر نموذجا 1925-1962، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط01، 1997. ص .196

3 - اعتدال عثمان: إضاءة النص. دار الحداثة، لبنان، ط01، 1988، ص 72.

4 - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية " الصورة والدلالة ".دار محمد علي للنشر، تونس، ط01، 2003، ص133.

* لمزيد من الاستفادة من توظيف الأطلال في الشعر العربي راجع: محمد عبد الواحد حجازي: الأطلال في الشعر العربي "دراسة جمالية" دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط01، 2002."

5 - أدونيس: كلام البدايات. دار الآداب، بيروت، ط01، 1989، ص37.

6 - جمال الدين خضور: قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط01، 2000.

** مدينة القدس مؤنثة، لكن الشاعر حسين زيدان أوردها بصيغة المذكر، ولو وضع هي بدل هو ما تغيّر الوزن.

7 - حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس. منشورات SED، الجزائر، ط01، 2002. ص57.

8 - مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار. لافوميك، الجزائر، ط01، 1985، ص 71/70.

9 - أحمد شنة: طواحين العبث. مؤسسة هذيل، مطبعة هومة، ط01، 2000، ص 53.

10 - إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي "الجزائر نموذجا ". ص 269.

11 - مها حسن يوسف عوض: المكان في الرواية الفلسطينية 1948-1988. رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، الأردن 1991، ص34.

12 - مفدي زكريا: إلياذة الجزائر. م وك، الجزائر، ط02، 1987، ص.27

13 - المصدر نفسه .ص.29

14 - المصدر نفسه.ص.41

15 - المصدر نفسه .ص 51.

16 – ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي. دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط01، 1986، ص 08.

17 – إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي. ص 153.

18 – مدحت الجيار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور –من كتاب جماليات المكان لمجموعة من المؤلفين، عيون المقالات. المغرب، ط02، 1988– ص 23.

19 – خليل موسى: القصيدة المتكاملة. –رسالة دكتوراه مخطوطة–جامعة دمشق، 1986، ص 224.

20 – عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر "فترة الاستقلال". منشورات الجاحظية، الجزائر، ط01، 2000 ص 103

21 – ناصر معماش: اعتراف أخير. دار هومة، الجزائر، ط01، 2001، ص 74.

22 – عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. منشورات آصالة، سطيف، ط01، 1997، ص 11/10.

23– نذير طيار: ملحمة الهجوم على الشمال القسنطيني. مهرجان الشعر الجامعي الأول، جامعة قسنطينة، ص 38.

24 – الشريف بزازل: بعوزتي وطن من ورد– ديوان مخطوط–. ص 50/49.

25 – محفوظ بوشناق: برقية شهيد من سيناء. دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط01، 1989، ص57/56 .

26 – نصوص الطوفان: منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط01، 2001، ص 18.

27 – محفوظ بوشناق: برقية شهيد من سيناء. ص 63/.65

28 – أحمد شنة: طواحين العبث. مؤسسة هديل، مطبعة هومة، الجزائر، ط01، 2000، ص 64.

29 – عبد الغني خشة: ويبقى العالم أسئلتي. اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، 2003، ص52.

30 – محمد مراح: قصيدة بغداد. مجلة القصيدة (ملحق مجلة التبيين التي تصدرها جمعية الجاحظية الوطنية)، العدد03، 1994، ص 23.

31 – عمر أزراج: العودة إلى تيزي راشد. دار لا فونيك، دط ت، ص91 و99.

32 – يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار. منشورات إبداع، الجزائر، ط01، 1995، ص 91.

*** يرجع الفضل للناقد الروسي مخائيل باختين في تعريف التناص والتنظير له باسم الحوارية وللناقدة جوليا كريستيفا البلغارية الأصل الفرنسية الجنسية التي استبدلت مصطلح الحوارية بالتناص، لمزيد من التفصيل راجع: سيميائية النص الأدبي لأنور المرتجي.

33 – عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي المعاصر. مجلة عالم الفكر م 30، أكتوبر / ديسمبر 2001، ص 2016.

34 – فوزي عيسى: تجليات الشعرية "قراءة في الشعر المعاصر". منشأة المعارف، مصر، ط01، 1998، ص21.

35 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص". المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط03، 1992، ص .134

36 – يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط01، 2000، ص 29 وص 31.

37 – المصدر نفسه. ص 47.

38 – حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، ط01، 1991، ص 383.

39 – أسماء شاهين:جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 200، ص 19.

الفضاء الحكائي
رؤية العالم / علاقة اتصال أم انفصال

الأستاذة بعيو نورة
جامعة– تيزي وزو

قبل الشّروع في تفاصيل المداخلة، أشير إلى الطروحات التالية:

- لماذا رؤية العالم؟
- هل ثمّة علاقة بين الفضاء الحكائي ورؤية كلّ من المؤلّف/المبدع، السارد/الراوي، الشخصية الروائية ؟
- هل هي علاقة اتصال وتوافق أم أنّها علاقة انفصال وضدّية ؟
- لماذا يركّز الروائي على فضاء محدّد ؟
- كيف نفسّر هيمنة صنف من الفضاءات في رواية ما، في فترة ما، وندرتها في رواية أخرى؟
- هل هناك فضاء متحرّك يعيش حياته/حياة المجتمع أم أنّه مجرّد ديكور جيء به للزينة وحسب؟
- وأخيرا، لماذا ركّز بعض الروائيين على فضاءات بعينها في فترة زمنية ميّزتها مآسي خاصة ؟

هذه أسئلة تحاول هذه المداخلة تحليل أفكارها والإجابة عنها.

إنّ علم اجتماع الثقافة ليس فقط فهم الأدب انطلاقا من المجتمع ولكن أيضا، فهم المجتمع انطلاقا من الأدب»(1)، فالمجتمع هو الأدب، ذلك أنّ المبدع الحقيقي لا يمكن تهميش نفسه وخلق ما هو منعزل عن الوسط الذي يعيش فيه، إنّه جزء منه، وقد ثبت أنّ مهمّة المؤرّخ الجدلي هي استخراج الدّلالة الموضوعية للنتاج، هذه الدّلالة التي ينبغي إدخالها وحدها في علاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة، رغم أنّه يمكن أن يوجد بين هذه الدّلالة والوظيفة الموضوعية لسلوك أو

لممارسة الكاتب العملية بعض التناقضات، ولكن حين تكون هذه التناقضات متوافقة في بعض الحالات، فإنّ ذلك يسمح بفهم مدقّق لعلاقة فرد/مجموعة اجتماعية[2].

ولعلّ المنهج النقدي الأنسب لمثل هذا الإطار الخاص بتحليل الأعمال الأدبية يتمثّل في البنيوية التكوينية أو التوليدية (*Structuralisme génétique*) وهي فرع من فروع البنيوية، نشأت استجابة لسعي بعض المفكّرين والنقّاد الماركسيين قصد التّوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحيانا، في تركيزه على التّفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما. ويعتبر **لوسيان قولدمان** *Lucien Goldmann* أهم من أسهم في هذا الاتجاه بعد **جورج لوكاتش** *Georges Lukacs*، حيث طرح جملة من المفاهيم والمبادئ المتعلّقة بفهم وتفسير العمل الإبداعي، كالبنية، القيمة، الوعي القائم والوعي الممكن، الفاعل الجمعي والإبداع، وكذلك مفهوم رؤية العالم *vision du monde* وهو مفهوم مهمّ لفهم علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب، وكيف يؤثّرون ويتأثّرون بها. ولأنّ الناس كائنات اجتماعية فإنّهم محكومون بتقسيمات عقلية قبلية تأخذ لديهم هيئة **رؤية العالم** لم يكن لهم دور في إيجادها[3].

إنّ رؤية العالم عند **قولدمان** هي الكيفية التي يحسّ فيها وينظر بها إلى واقع معيّن، أو هي النسق الفكري الذي سبق عملية تحقّق النتاج، فما هو حاسم ليس هي نوايا المؤلّف بل الدّلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج بمعزل عن رغبة مبدعه وأحيانا ضدّ رغبته، ودليلنا على ذلك الكاتب الفرنسي **بالزاك** *Balzac*، فرؤية العالم عنده ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة اجتماعية معيّنة، وتبعا لهذا، فرؤية العالم هي وجهة نظر متناسقة حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذي يندر أن يكون متناسقا ووحدويًا، ويتعلّق الأمر هنا بنسق فكري يفرض نفسه في بعض الشروط على مجموعة من النّاس تتواجد في شروط مشابهة.

إنّ الأدب عند **قولدمان** هو التعبير عن رؤية العالم، عن نمط من الرؤية والإحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء. صحيح أنّه يمكن أن يكون هناك فارق قد يكبر وقد يصغر بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية والأدبية للكاتب،

وبين الطريقة التي يرى بها أو يحسّ بها العالم الذي يخلق فيه. إنّ هذا الفارق يوجد فعلا في بعض الحالات، والمسألة هي معرفة كيفية تحوّل تجربة ورؤية المجموعة الاجتماعية أو الطبقة إلى طريقة للرؤية والإحساس لدى الفرد دون أن يمسّ ذلك أفكاره ونواياه[4]، لأنّ الأدب هو المجال الأكثر احتواءً لهذه الرؤية وهو يشترك مع "الفنّ والفلسفة في كونه أصنافًا من الكلام"[5]، مخصّصة للتعبير وللاتصال، وقد حدّدها في كتابه **الإله الخفي** *Le Dieu caché* بقوله: «هي هذا المجموع من الطموحات، من المشاعر والأفكار التي تضمّ أعضاء مجموعة أو في الغالب طبقة اجتماعية وتواجهها بمجموعات أخرى... فهي بمثابة تيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحقّقون جميعا هذا الوعي الطّبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حدّ ما»[6].

إنّ فكرة الوعي هذه والانسجام تتّسم بها الأعمال الأدبية الكبرى، فالانسجام عنده له وظيفتان:

– الأولى فردية، وهي لا تساهم إلاّ في حدود ضيّقة في بنية الوقائع التاريخية، وضمنيا في الوقائع الثقافية والاستيطيقية – الجمالية، لذا فالعمل الأدبي هنا لا يمكن أن يُدرس إلاّ مجزّءا، وهو مبعد عن رؤية العالم التي يمكن أن تدركها الاستيطيقا السوسيولوجية، حيث تخفي الإشكالية الفردية إشكالية رؤية العالم للمجموعة، لذا يهتم **قولدمان** بالانسجام الاجتماعي (الوظيفة الثانية) الذي يعمل على مستويين:

1 – على مستوى المجموعة الاجتماعية التي تتكوّن منها المراتب الذهنية والتي ينبني عبرها العمل الإبداعي، تظهر كموضوع، كأصل حقيقي للخلق، ومن ثمّ إنّ أساس حركية الإبداع هو انسجام المجموعة لا الفرد، ولا يعني هذا أنّ **قولدمان** يلغي ذاتية موضوع الإبداع، بل يعترف بها كذاتية داخلية... مفيدا بذلك أنّ نشاطه يتمّ داخل حقل الذّاتية التي تخلق بالممارسة الاجتماعية للمجموعة... وهكذا فإنّ « وظيفة الإبداع هي حمل هذا الانسجام الذي يعيش النّاس إحباطه في الحياة الحقيقية بالضبط كما هو الحال على الصعيد الفردي للأحلام، فإنّ الهذيانات والمتخيّل توفّر المّادة أو ما ينوب عن المادة التي لم يستطع الفرد أن يتوفّر عليها توفّرا حقيقيا »[7].

ويتضح جليا أنّ الفرق يكمن في كون الإبداع الثّقافي يقوّي تيارات الوعي الجماعي، في حين أنّ الحُلم يفعل فعله عبر اللاشعور ضدّ الوعي.

ونخلص إلى أنّ رؤية العالم ليست من إبداع الكاتب، وإنّما هي تكوين معرفي متجاوز لذلك الإبداع، فكلّما ازدادت قدرات المبدع، ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها سواء وعى أو لم يع ذلك.

ولأنّ الوعي مرتبط بالأفكار، وهذه جزء لإيديولوجية ما بحكم أنّها تعبير عن مصالح معيّنة، محدّدة لمجموعة ما، فهي مفهوم وثيق الصّلة بالنظرة إلى العالم باعتبارها تعبيرًا بنيويًا وظيفيًا عن المكانة النّسبية الّتي تحتلها جماعة داخل أخرى أوسع منها[8]. إذن العلاقة واضحة بين المفهومين، من جانب، ومن جانب آخر، فالطرف المؤهّل للتعبير أكثر عنهما هو المبدع / أي المثقّف الفاعل في الحركة الإبداعية الأدبية، بخاصة أنّه يحمل تطلّعات وطموحات الجماعة الّتي ينتمي إليها دون أن يستشيرها ودون أن يقصد ذلك، حيث ثمّة معطى/وعي قائم بعينه مرغوب أو غير مرغوب فيه يجب تجاوزه أو تطويره إيجابا إنْ على المستوى الذّهني أو الواقعي المعيش.

كما يمكن لهذا الوعي أن يعبّر عنه السّارد/الراوي أو أحد الشّخوص في الرواية، فالهدف هو إيصال هذا الوعي للقارئ المفترض، مع ملاحظة أنّ هذه الرؤية ليست نفسها دائما عند هذه الذوات. وإذ نحن ندلّل على هذا الرأي بالإبداع الروائي، فثمّة إجماع على أنّه لا يمكن تصوّر خطاب روائي دون توظيف لمكوّن أساسي فيه هو المكان/الفضاء الحكائي، هذا الذي يساهم في إعطاء صورة واضحة عن التقسيمات الاجتماعية، أنماط المعيشة، المستوى الاقتصادي والحضاري الذي يعيشه الأفراد، ومثالنا على ذلك دائما تصوير **بالزاك** *Balzac* لمدينة **باريس**، فهي مقسّمة إلى شعبية، ملكية، مالية، وهذه رؤية الشّخوص، أمّا رؤية السارد فهي مغايرة تماما حيث **باريس** هي ذلك الفضاء الموحّد المتضامن مع بعضه البعض تضامنا حيويا[9].

إذن، سأركّز على أهمية المكان ووظائفه المختلفة من جهة، وعلاقته بالمؤلّف والسّارد والشخصية الروائية دون أن أستعرض التعريفات الكثيرة التي حاولت أن تحدّد

مفهوم الفضاء والمكان ثمّ الفضاء الحكائي ليقع الإجماع على أنّ المكان هو الفضاء الحكائي وليس الفضاء الروائي كما يذهب البعض(10).

لقد أصبح النّقد المعاصر ينظر إلى الفضاء الحكائي على أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر الخطاب الروائي، كما أصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكّلان بعدا جماليا من أبعاد ذاك الخطاب، بالإضافة إلى أنّ المكان كان وما يزال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الاجتماعي وفي التعبير عن المقوّمات الثقافية... وفي الوقت الراهن يعدّ المكان إشكالية إنسانية بحقّ إذا ما اغتصب أو إذا ما حُرمت منه الجماعة واحتكرته أقلية معيّنة من البشر، فإنّه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية ولا سيما بالنّسبة للمستعمَرين واللاجئين(11).

من هنا يتأكّد لنا أنّ الفضاء الحكائي لم يعد إضافة أو عنصرا يمكن الاستغناء عنه وكأنّه يكمّل، وكأنّي به يقتحم الخطاب الروائي فيغدو غريبا، « بل أضحى له حضور كامل... لأنّه إحدى العلامات المميّزة للكتابة الروائية الجديدة»(12).

فلا القارئ ولا المبدع بإمكانهما إغفال العنصر المكاني في الخطاب الروائي، وبخاصة عندما يتحوّل إلى مادة أساسية، بل المحرّك الأساس للحدث الروائي من جانب، ومن جانب آخر، الوسيلة الإيديولوجية الرئيسة، فهو ليست وسيلة للزينة أو الزخرفة، وقد يكون كذلك ولكن يكون عديم الفاعلية في حركية الحدث، "فهو مكوّن مهم **للآلة السردية** *machine narrative* على حدّ تعبير **هنري ميتيران** *Henri Mitterand*"(13).

ولعلّ قارئ الخطابات الروائية المعاصرة يتساءل لماذا تتموضع أحداث رواية ما في مكان بدل آخر أو في أمكنة محدّدة تتكرّر على مدار الرواية؟ ولماذا ينتقل مثلا البطل من مكان محدّد إلى آخر أو يتعامل مع مكان خاص؟! لا شكّ أنّ هذا التوظيف ليس مجرّد ديكور، بل هو مهمّة معقّدة يحرص المبدع عليها لنمو العملية التخييلية المرتبطة بالقارئ، حيث يكون إزاء وصف من الأوصاف لا يملك إلاّ الاعتقاد في قرارة نفسه « بأنّ أمرا سيحدث هنا»(14)، في حين أنّ **حميد لحميداني**، في مؤلّفه **بنية النصّ السردي**، يشير إلى أنّ «ضوابط المكان في الروايات متّصلة عادة بلحظات

الوصف وهي لحظات متقطّعة أيضا تتناوب في الظهور مع السّرد أو مقاطع الحوار، ثمّ إنّ تغيّر الأحداث وتطوّرها يفترض تعدّدية الأمكنة واتساعها أو تقلّصها حسب طبيعة موضوع الرواية... فالرواية مهما قلّص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ويأتي فضاء الرواية ليلفّها جميعا»[15].

وإذا تمعنّا قليلا في الخطابات الروائية العربية المعاصرة نلاحظ تركيز الروائي على أمكنة محدّدة بأسمائها: المدينة – القرية – الطريق – الشارع – الساحة – الشقّة – المطبخ – الجبل – الحديقة – البحر – السجن – الجسر – البيت ... الخ.

وقد صنّف النقد المعاصر هذه الأمكنة إلى طبيعي متحرّك وإلى معماري ثابت كالبحر والشارع مثلا. وقد دلّل على ذلك **شاكر النابلسي** في كتابه: **جمالية المكان في الرواية العربية**[16]، في حين قد يكتفي الروائي بمكان واحد مركّزا عليه، وهنا يأخذ المكان دور البطولة، وبإلغائه لا يساوي الخطاب شيئا، فنحن إذا غضينا بصرنا عن القرية في **ريح الجنوب** لا**بن هدوقة**، ومدينة الجزائر العاصمة في **سيّدة المقام** لـــ**واسيني الأعرج**، ومدينة قسنطينة في **ذاكرة الجسد** **لأحلام مستغانمي** وهمّشنا البوادي والقصور في **خماسية مدن الملح** لـــ**عبد الرحمن منيف** لربّما توقّفت العملية السردية وأُفرغت خطاباتها من أدنى معنى.

والجدير بالملاحظة أنّ **فيليب هامون** *Philippe Hamon* قد أشار إلى صنف من الأمكنة من النادر أن نعثر عليها في الروايات العربية وسمّاها بـــ**الأمكنة التوجيهية** *Lieux cybernétiques* ويقصد بها المواقع التي يتم فيها اختزان الخبر وتناقله وتبادله متّخذا شكلا من الأشكال مثل الأماكن المنزوية – حجرة المكتب – غرفة النوم ... الخ[17].

وهكذا احتل فضاء المدينة الصدارة في الخطابات الروائية العربية المعاصرة باعتبارها أحد أماكن السكن الكبرى. وتعليل ذلك أنّ ظهورها في العالم العربي كما هو حالها في أوروبـــا تناســـب وبـــروز **الطبقة المتوسطة** *la classe moyenne* وتشابك العلاقات بين جماعات هذه الطبقة التي اتخذ الروائي العربي المعاصر من مشاكلها وأحلامها موضوعات أساسية لإبداعه. واللاّفت للانتباه أنّ مواقف الروائيين

تجاه المدينة قد تباينت، فهناك من كرهها وسئم من فوضويتها – من ضجيجها وازدحامها وجوّها الخانق فانصبت لعناته عليها[18]، وقد سبق للروائي الروسي **دستويفسكي** *Dostoïevski* أن اعتبرها عدوّة للإنسان... حيث يستحيل فيها الإنسان إلى نملة تعيش في أكوام هائلة من النمل، وكذلك فعل **جيمس جويس** *James Joyce* و**تولستوي** *Tolstoï* هذا الذي جعل من بعض رواياته تحريضا ضدّ المدينة[19]، والموقف نفسه يتكرّر مع **عبد الرحمن منيف** في **خماسية مدن الملح**، حيث المدينة سائرة في طريق الذوبان.

وإذا أتينا إلى الخطابات الروائية العربية المعتمدة في هذه المداخلة[20] نجد أنّ المكان يتكشّف في علاقته المباشرة أو غير المباشرة، في علاقة انفصال أو اتصال، في علاقة ضدّ أو مع كلّ من المؤلّف/المبدع أو الراوي/الذات الساردة أو أحد الشخوص، لذا فإنّ التصوّر الذي يذهب إلى أنّ « تموقع الفضاء الحكائي/المكان داخل الرواية أو تموقع الرواية داخل الفضاء تصوّر لا تناقض فيه، باعتباره تقنية ذات مستويات دالة في بناء الرواية، وعن طريق تتبع المنتهيات والمطلقات فيهما يمكن إيجاد تصوّر يتجسّد مثلا من خلال حساسية السارد والنسيج العام الذي تصل الراوية من التناهي بينهما إلى هيئتها وتتحدّد ملامحها »[21].

وهكذا يتفاوت الفضاء الحكائي من حيث حدّة الحضور من خطاب روائي إلى آخر، فلكل فضاء ناسه بتكوينهم وطبيعتهم ومزاجهم الخاص ودرجة تكيّفهم مع جغرافية المكان وطوبوغرافيته (النظام المكاني).

وقد كان التركيز في الروايات الجزائرية الثلاث على أصناف محدّدة من الفضاءات نستهلها بالوقوف عند فضاء تكرّر وتقاطعت فيه الخطابات المذكورة، ولكن قبلا، نتوقّف عند:

*** الوطن، فضاء عام/العمق والاتصال:**

تتّصل الذّات السّاردة/الراوية بوطنها، ويتجلى عمق إيمانها به رغم كلّ المؤامرات وكلّ النفاق والأكاذيب، وكلّ ما لحق هذه الصّورة من تشويه وجهل لمعالمها الأصلية، ورغم ما يفرّقها عنه من مسافات، تستمر في حلمها وطموحها البعيد المنال، تناجيه قائلة: «وطني أي وطني الذي كنّا نحلم أن نموت من أجله، وإذا بنا نموت على يده، أي وطن هو... هذا الذي كلّما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه ؟»[22].

*** فضاء الوطن، ثنائية القريب والبعيد/الاتصال والانفصال:**

يعكس البناء المكاني هذه الثّنائية أو التعارض القائم بين فضاء الأهل وفضاء الغربة حيث يشكّل الأهل طاقة جذب واحتواء عاطفي، لأنّ علاقتنا بالمكان تنطوي على جوانب عديدة وعميقة، تجعل معايشتنا له عملية تتجاوز قدراتنا الواعية للتوغّل في لا شعورنا.

وقد جسّدت **أحلام مستغانمي** هذا الإحساس بالوطنية/علاقة اتصال بواسطة اللّوحة الّتي رسمها الفنّان المبدع **خالد** وسمّاها **حنين**، وكانت تحمل عدّة دلالات، منها: أن تكون في وطنك يعني أن تكون سيّد نفسك، أن تساهم بما لديك، أن تضحّي من أجله، فالشّخص البعيد عن وطنه يشعر دائما بالحنين والرغبة في الاتصال والرجوع.

هذه الحالة تشبه توظيف الفنّان/الكاتب للصور الفوتوغرافية في الخطاب الروائي كصورة عائلة معيّنة – أو شخص معيّن أو منزل ما، فالناظر إليه (داخل واقع الخطاب) يسترجع عبر الذّاكرة كلّ الأصوات والأسماء والأعمار وحتّى العائلة المنسية أو المحلوم بها، فهذه العناصر تثبّتها الصّور أو ذاك الإطار المعلّق في الحائط أو تلك اللّوحة الزيتية المعروضة أو الثّابتة في زاوية ما من المنزل في لحظة استعادة واستغراق تأملي، وطبعا فالصّورة هنا لا يُنظر إليها كما يُنظر إلى شيء آخر، يتغيّر النظر لأنّ الأمر يتعلّق بفضاء مؤطّر... يُحدّق في شيء أكثر ممّا يحدّق في شيء آخر « فاللّوحة أو الصّورة جيء بها أساسا لا كسؤال (ثيمة) بل كجرح: أرى، أحسّ، وإذا

ألاحظ، أنظر وأفكّر»[23]. وقد استعمل **خالد** لوحة **حنين** ليجعل الآخر: أنت/ نحن يمارس هذه المواقف حتّى يشاركه الشعور نفسه.

أمّا عن حالة الانفصال فتتجسّد في الهروب من الوطن ونبذه، إمّا اختياريا أو إرغاما وكأنّه قدر محتوم، حيث هرب **ناصر** أخو الذات الساردة إلى ألمانيا في **فوضى الحواس**، وفي **ذاكرة الجسد** لجأ **خالد** إلى مدينة باريس، المدينة المثالية الأنيقة الزاخرة بفكر إنساني راق وغنى اقتصادي واسع، فهنا يمكن للإنسان أن يحقّق إنسانيته المسلوبة في وطنه، إنّ هذه اللحظة هي أعمق نقطة في الشرخ الذي حدث بين **خالد** ووطنه، فهل يعقل أن يعطى الحق في أرض ليست ملكا لك؟! قد يعطى هذا الحق إذا أحسّ المرء أنّ هذه الملكية غُيّبت عمدا لعوامل عدّة. يقول أحدهم: « إنّ الاهتمام في باريس بالإنسان، لا بالعِرق ومكان الولادة، وبقدرات الإنسان لا بمستواه الطبقي ».

*** المدينة كفضاء محوري:**

إنّ طبيعة الفضاء الحكائي في **سيدة المقام** أحادية. وتشكّل المدينة محور الأمكنة الّتي تعتبر مكمّلة وتابعة لها، فالرواية مقسمة إلى أحد عشر فصلا، والفصول اللافتة للانتباه والمتصلة بشكل مباشر أو غير مباشر بالفضاء الحكائي/ **المدينة** نجد مثلا: مكاشفات المكان – ظلال المدينة – البحر المنسي – حراس النوايا – نهايات المطاف... وكان التركيز في روايتي **أحلام مستغانمي** كذلك على مدينتي الجزائر العاصمة وقسنطينة: سلبياتِها، إيجابياتِها. ويتمظهر هذا من خلال:

1 – المدينة كمعطى سياسي / مأساوي: يتّضح هذا من خلال ظهور **حرّاس النوايا** واستقرارهم في المدينة بشكل خاص ومقصود، وبانتشارهم تقلّص الحسّ الديمقراطي كما غيّبت الحرّيات الفردية واخترقت حقوق الأفراد ومسّت كرامتهم[24].

أمّا **خالد**، بطل رواية **ذاكرة الجسد**، فيصف الانفجار الاجتماعي عبر شوارع مدينة الجزائر العاصمة ليدلّل على رفض الشباب الجزائري للواقع السياسي والاجتماعي السائد، حيث وقفت المدينة لتوقّع أنّه يوم كذا وبتاريخ كذا حدث هذا ...

2 – قبح المدينة / افتقاد للأصل وتشويه للحقيقة: إنّ المدينة هي نتاج للطبيعة البشرية على وجه الخصوص، حيث يعطى النّاس الحياة المدنية من خلال نسيج

علاقتهم الاجتماعية وتمايزهم الثقافي والاثني. وبمعنى آخر رغم عدم تجانس أفرادها ديموغرافيا وثقافيا سيبقى على الدوام الوعاء الذي تنصهر من خلاله الأعراق والشعوب والثقافات، فهي بهذا المعنى الأرض المولّدة لذلك الهجين البيولوجي والثقافي الجديد[25].

إنّ هذه الصفات المميّزة والمحدّدة للمدينة اختفت ولم تعد واضحة المعالم، حيث صار النّاس غير اجتماعيين، غرباء، كلّ طرف ينظر إلى الآخر نظرة عداء وحقد، تسلط وامتياز، لقد شوهت المدينة، صارت قاتلة ميتة، كلّ شيء فيها آل إلى القبح، والعبارات التالية دليل على ذلك: "السفن بدأت تتفتت بفعل الزمن" – "كآبة المدينة" – "المدينة لم تعد لنا" – "مدينتنا فقدت رغبتها في الاحتفال"[26]. هذه الجمل تمثيل صريح لما آلت إليه مدينة هي عاصمة للوطن بأكمله.

3 – فضاء المدينة/الجريمة والمسؤولية: إنّ السارد مولع بمدينته، إذ يكشف لنا حقائق معيشة تحدث يوميا كالتراجع والتآمر والصمت، وعلى المدينة تحمّل مسؤولية فعلتها « كيف تجرأت المدينة على قتل **مريم** في هذا الجمعة الحزين»[27]، فهي (المدينة) لم تجرؤ على التحقيق، وبالتالي لم تعثر على الفاعل الحقيقي لأنّ الرصاصة كانت طائشة، مجهولة المصدر، لأنّ أحياء المدينة مكتظة بحرّاس النوايا والتجار والخرازين والحدادين والفتيات المراهقات، إنّها مدينة لم تقر بمسؤوليتها فتموت **مريم**.

4 – لا أنسنة فضاء المدينة / عنف المكان:

إنّ ناس مدينة **سيّدة المقام** ثلاثة أصناف، نتوقف عند صنفين:

– حرّاس النوايا: وقد انحصرت مهمتهم في غلق قاعات الرقص والموسيقى، مطاردة رجال المسرح والفنّ، تهديد الأجانب (أنطوليا) صديقة السارد...الخ[28]. هذه السياقات لا يمكن أن تصنف إلاّ في إطار محدّد هو **العنف**.

– الشباب كذلك يعيش لا مكانه، حيث مكانه الحقيقي صار مشغولا، فلم يجد ركنا أو زاوية للحبّ والفرح والسكينة، حتى النية والحلم حرم منهما[29].

ويبلغ العنف أقصى درجاته / القتل، إذ يموت السائق **أحمد** الذي لم ينج من رصاص الغدر رغم لباسه المدني، فقد قتله المتطرّفون لظنهم الخاطئ بأنّه مسؤول

يصاحب زوجته / الذات الساردة، حيث جلست إلى جانبه لا خلفه، وقد فعلت ذلك احتراما لماضيه البطولي وحياته العسكرية قبل الاستقلال، ولأنّ الرصاصة الفرنسية لم تسقطه، أسقطته رصاصة جزائرية، لأنّه عد ضابطا وهميا فقتل.

5 – فضاء المدينة / تغييب للكاتب والمثقف:

إنّ ظاهرة العداء للتيار الشيوعي والفكر الماركسي اليساري جلية، حيث يحاول الكاتب / المثقف بلورة إيديولوجيته وقناعاته بهذا الاتجاه أو غيره في فضاء المدينة لا في غيره، لما توفّره له من إمكانات ووسائل بشرية ومادية، ولكن حرّاس النوايا رفضوا التعايش مع هذا التيار دون خوف أو عقدة، فنعتوا أصحابه بالملحدين والعلمانيين «قالوا عليك بلي شيوعي وملحد وعلماني»[30]. هذا وما تعليقنا على هذا المقبوس «...و**كاتب ياسين** كاتب اشتراكي دافع حتى آخر ثانية من عمره عن حقوق المحرومين والمضطهدين»[31].

6 – المدينة بين رؤى: السارد / البطل والمجتمع:

إنّ الراوي / السارد يواجه ضرورات فنّية ومعنوية تفرضها عليه رؤاه ومنطلقاته السردية وهي التي تحدّد له فضاءاته المفترضة والحقيقية، وإقامة البنيان المنسجم والمترابط بينهما في العمل السردي، حيث لا بدّ من وجود مشار إليه. والفضاء هو الذي يمنح هذا المشار إليه. وهو الذي يجعل الروايات خطابات مختلفة، فمن خلال هذا الفضاء أو ذاك يكون حجم ارتباط الرواية بالواقع أو ارتباطها بتخييل مشتق من الواقع[32].

وفي الرّوايات الثّلاث تعامل السّارد مع الفضاءات المغلقة كقاعتي الرّسم والعرض[33] أين يجد حرّيته ويلتقي بوجوه جديدة مُحبّة تُنسيه لحظات الوحدة واليأس والعنف. وإذا كان البيت هو الفضاء الذي يخلو فيه المرء مع نفسه طالبا الرّاحة، يراجع ذاته، فهو بالنسبة لسارد **ذاكرة الجسد** مصدر قلقه ووحشته، فاحتاج إلى الشّارع والحديقة والبحر « قرّرت حال استيقاظي أن أهرب من البيت ومن...»[34].

وكانت علاقة السّارد بالسّجن فظيعة حيث الاستلاب والظلم والتعذيب المتعمَّد، فهو يتذكّر صديقه **بلال حسن** في سجن المستعمر الفرنسي « قضى سنتين في السّجن

والتعذيب، ترك فيها جلده على آلات التعذيب »[35]. كما يتألّم هو أيضا عندما تعاوده ذكرى اعتقاله في سجن **الكديا** « كان سجن الكديا جزءا من ذاكرتي الأولى التي لم تمحُها الأيام، وهاهي الذّاكرة تتوقّف أمامه وتُرغم قدمي على الوقوف فأدخُله من جديد كما دخلته ذات يوم من سنة1945 »[36]. إنّها رؤية مضادة للمكان غير المرغوب فيه حتّى بعد الاستقلال لأنّه فضاء عنيف ومخيف.

وفيما يتعلّق برؤية المجتمع لما طرأ على المدينة كفضاء مميّز من تغيّر نحو السّلب، ولا سيما في بعض القضايا المصيرية، كالمساس بالحرّيات الفردية والجماعية، ضياع المراهقات، اضطهاد المرأة، تراجع وتآمر النظام والسّلطة الحاكمة، فكان الموقف هو الصمت غير المعلن والتجاهل المطلق.

7 – فضاء المدينة / الذات الساردة / البطلة: نقطة تقاطع:

وتتقاطع الرؤية بين الأطراف الثلاثة، وذلك من خلال النّهاية المشتركة بينهم، حيث تتوقف **مريم** عن الحركة والرّقص عندما تصاب بتلك الرصاصة اللّعينة في رأسها، بعد أن تقاوم طويلا تتوقّف حياتها، الرّقص هو حياة **مريم**. ويتوقف السّارد عن الحلم وممارسة الكتابة، يتوقف قلمه وقد كان يعبّر عن حيويته ويرمز لاستمرار حياته.

وتقترب المدينة من نهايتها عندما تفقد بريقها تدريجيا، فتتحوّل إلى كومة سوداء وفضاء لكلّ المآسي، كلّ شيء جميل فيها تحوّل إلى قبح تتّسع دائرته يوما بعد يوم[37].

وعبر الروايتين يمرّر المبدع قناعته، فهو يرفض العنف الظّاهر الممارس/المعيش يوميا، حيث غابت نشوة الحياة سواء مع المكان أو مع النّاس لأنّ كليهما صامت غير مبال.

وتتوافق الرّؤية بين الذّات السّاردة والبطلة **مريم** من خلال علاقته العاطفية معها، إذ يشتركان في الهموم والجروح والأحلام، فهي محطّة إعجاب دائما، يُعجب بقوة إرادتها، بجرأتها وبإصرارها على تخطي الخط الأحمر، «... سأرقص هاهنا في هذه الأرض المحروقة بتصحّرها المزمن... أحيانا أشعر بأنّ هذا الوطن لا عمل ولا شغل له إلاّ المرأة»[38]، ويعجب برقصاتها فيكتب «... تدور كالنّحلة، شعرها الأسيوي الميّال نحو

الزرقة يتبعثر في الفضاءات مشكّلا ظلّ دائرة عملاقة أصبح قزاحيا تحت الأنوار المتكسّرة...»[39].

ومن جهة ثالثة ثمّة توافق واضح بين رؤيتي المؤلّف والبطلة **مريم**، «المرأة في القانون نصف إنسان وهي قاصر من حيث تعريفها»[40].

وكذلك في: «المرأة في هذا البلد لا تصلح إلاّ لردم الرغبات المهووسة المقموعة عبر السنين »[41].

وبنفس الفاعلية وعمق الرؤية ترتبط هذه العلاقات المختلفة بفضاء جزئي مكمّل لفضاء المدينة وهو مفتوح، ويمكن إجماله في:

*** معمارية الجسر / الإيجاب والسلب:**

إنّ الجسر وسيلة للإيصال والتواصل، وهو إحدى لواحق الشّارع، وقد يبلغ من الأهمية أن تُسمى المدينة به: **مدينة الجسور المعلقة**، وكان جسر **القنطرة** الوحيد الّذي كان يصل مدينة **قسنطينة** بما هو خارج عنها[42].

وكان للجسر تلك المساهمة التاريخية من خلال المظاهرات الّتي كان يقوم بها الشّباب الجزائري من فوق جسر **سيدي راشد** حركة مقصودة، «... حيث يسهل معها تجمّع وتبعثر المتظاهرين من كلّ الطرقات المؤدّية للجسر»[43]. فقد كان للجسر أثره الحضاري العتيق ودوره في التاريخ والنضال، كما كان أيضا الخيط الذي كان يصل **خالدًا** بمدينة **قسنطينة**/ بوطنه حين يتذكّره، فهو جسر الذكرى والحنين إلى الوطن، وبقدر ما للجسر من قيمة هندسية جذّابة وفعالية تاريخا وحضارة، إلاّ أنّه وفي المقابل كان السبيل المفضّل للسّارد في أن يتخلّص من مكبوتاته عندما اختار الانتحار والسقوط بعد أن صعد وأفصح عمّا تُخبّئه له المدينة في المستقبل، لأنّ القتلة صاروا في كلّ مكان، قال وهو يهوي: « القتلة المشاة – القتلة الطغاة – القتلة البغاة – القتلة الرعاة – القتلة في السماء – القتلة في الأرض...»[44].

*** فضاء الشّارع: تعميم واحتواء للجريمة:**

إنّ الشّوارع والأزقة والطرقات ليست كتلا صمّاء، إنّها مجرّد سند بصري لحركة شاملة من العلائق والأصوات والصور والروائح والإيماءات والطقوس،

فالأمكنة تُؤثّث الفضاء اليومي، وبقدر ما هي ثابتة ومقيمة بقدر ما هي متسكّعة... مفتوحة تبحث فيها الشّخصيات[45]، فالشّارع هو مكان عام، خلاء، إنّه رمز للتحرّر والطلاقة، ولكنّه هو أيضا التشرّد، يُقال **ابن الشّارع** لانعدام الأخلاق وغياب الضوابط والأعراف المنظّمة للحياة الاجتماعية والفردية[46]، وتبعا لسلبية الشّارع فقد أصيبت **مريم** بتلك الرّصاصة الطائشة في وسط الشّارع (سيّدة المقام)، وفي الشّارع أيضا اغتيل أخو **خالد** (ذاكرة الجسد).

وأخيرا أشير إلى قدرة هذين الروائيَيْن في ربط الفضاء الحكائي بالزمن/التاريخ، إذ كانت الروايات الثلاث وثيقة هامة وقّعت اعترافها بأحداث 05 أكتوبر 1988 من جهة، وتوقّف المسار الانتخابي وظهور التيار الإسلامي من جهة ثانية، واغتيال الرئيس بوضياف من جهة ثالثة. وكلّ هذه الأحداث الأليمة جرت في فضاء مدن تسمى بأسمائها؛ وعليه، فقد أراد مؤلّفا هذه الخطابات أن تنكتب هذه المدن روائيا بخاصة، مخترقة الحواجز والطابوهات وكلّ هيمنة إيديولوجية وفكر أحادي، لذلك يجب أن تُقرأ كذلك لأنّها تُقدّم نفسها وفق مقتضيات استراتيجية ذات أبعاد سوسيولوجية وثقافية ولسانية، فمبدع الخطابات الثلاثة جعل السّارد والبطل والشّخوص يرفضون – يؤيّدون – يمشون – يناضلون – يلتقون – يقتلون – يتآمرون – يتراجعون – يتحدّثون – يبيعون – يتظاهرون وينبذون.. الخ. بهذا الزخم كانت تُنتج المدينة بأمكنتها المكمّلة الواقعية والمتخيّلة، المفتوحة والمنغلقة، الحميمية والعامة من أجل أن نعثر على خطاب يمكن أن يؤرّخ وثيقة رسمية على مرحلة تاريخية معيّنة عاشتها الجزائر. فالمدينة إذن خطاب المجتمع الجزائري وللجزائر. وقد أكّد أحد الباحثين **ريمون لدرنت** *Raymond Ledrunt* « أنّ المدينة إذا كانت لغة، فإنّه لن تتكلّمها إلاّ الجماعة وليس الأفراد، ذلك أنّه إذا كان الطّابع الحضري *l'urbain* نسقا من العلامات فإنّ المدينة هي خطاب المجتمع باستعماله لهذا النسق، ومن ثمّ فالمدينة الّتي تمنح نفسها للخطاب أو للنصّ هي مدينة ناطقة ينبغي الإنصات إليها، ما الذي تقوله عبر شتات وشظايا أصوات المنازل والمقاهي والطرقات والساحات والسجون والبشر...»[47].

الهـــوامـــش:

1 – Lucien Goldmann، Structures mentales et création culturelle، Paris، Ed. Anthopos، p. 339.

2 – ر. هيندلس، تعريب: ع. بن عبد العالي "مفهوم النّظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب"، مجلة آفاق، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ع 10، يوليوز 1982، ص 23.

3 – ينظر/ د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2000، ص 43.

4 – مجلة آفاق، ص 23.

5 – Lucien Goldmann، Le Dieu caché، Paris - Gallimard، 1956، pp 347 - 348.

6 – Ibid، p. 26.

7 – Lucien Goldmann، Marxisme et socialisme humains، Paris – Gallimard، 1956، p. 114.

8 – ينظر/ مجلة آفاق، ص 63.

9 – ميران – رايمون وغيرهما، ت.: عبد الرحيم حُزل: الفضاء الرّوائي، إفريقيا الشّرق، بيروت، لبنان، 2000، ص ص 152 – 155.

10 – يمكن العودة إلى المراجع العديدة المعتمدة في هذه المداخلة بصفحات محدّدة أكثر.

11 – حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص 54.

12 – أي انطلاقا من إبداعات: "فلوبير"، "بروست" وصولا إلى الرّواية الجديدة في فرنسا: "ألان روب غرييه" و"ميشال بوتور" وغيرهما، ينظر المرجع نفسه، ص 60.

13 – Henri Mitterand، Le Discours du Roman، P.U.F، Paris، écriture، mai 1996، p. 211.

14 – ميران – رايمون وغيرهما، ت.: عبد الرحيم حُزل: الفضاء الروائي، ص 33.

15 – ينظر/ حميد لحميداني: بنية النّص السّردي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1991، ص ص 62 – 63.

16 – ينظر/ شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1994، ص 334.

17 – ينظر/ الفضاء الرّوائي: ص ص 136 – 137.

18 – للمزيد من التّوضيح يمكن الرجوع إلى روايات "غالب هلسا" مثل: "ثلاثة وجوه لبغداد" – "البكاء على الأطلال" – "الخمّاسين".

19 – ينظر/ شاكر النابلسي: جماليات المكان، ص ص 29 – 30.

20 – الرّوايات الثّلاث هي: 1 – واسيني الأعرج: سيدة المقام، موفم للنّشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.

2 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنّشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1993.

3 – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 10، 2000.

21 – عبد الحميد المحادين: التّقنيات السّردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، الطبعة العربية، 1991، ص 87.

22 – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 368.

23 – Roland barthes، La chambre claire، note sur la photographie، Ed. Gallimard - Seuil، Paris، 1980، p. 42.

24 – ينظر/ واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص ص 223 – 224.

25 – نورة بعيو – سامية داودي: السّياسي في الخطاب الروائي العربي، "شرق المتوسط" و"سيّدة المقام" نموذجا، دراسة مشتركة، جامعة مولود معمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، تيزي وزو، الجزائر، 1998 – 2000، ص 19.

26 – ينظر/ سيّدة المقام، ص ص 5، 6، 8، 9، 11، 14، 19...الخ.

27 – المصدر نفسه، ص 5.

28 – نورة بعيو – سامية داودي: السّياسي في الخطاب الروائي العربي، ص 21.

29 – ينظر/ سيّدة المقام، ص 35.

30 – نفسه، ص 273.

31 – نفسه، ص 31.

32 – ينظر/ عبد الحميد المحادين: التّقنيات السّردية في روايات عبد الرحمن منـــيف، ص ص 88 – 89.

33 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 84.

34 – ينظر/ المصدر نفسه، ص 365.

35 – نفسه، ص 381.

36 – نفسه، ص 378.

* – وبخاصة في رواية "سيدة المقام".

37 – المصدر نفسه، ص 158.

38 – نفسه.

39 – نفسه، ص ص 171 – 172.

40 – نفسه، ص 40.

41 – نفسه، ص 32.

42 – ينظر/ أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 350.

43 – ينظر/ المصدر نفسه، ص 309.

44 – المصدر نفسه، ص ص 282 – 283.

45 – ينظر/ حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص 114.

46 – ينظر/ ذاكرة الجسد، ص ص 349 – 369.

47 – ينظر/ شعرية الفضاء، ص 145.

قراءة في قصّة راشدة (*)
أو "البطلة الضحيّة وابنها العجيب"

الدكتور خالد عيقون

1 – متن القصّة

كان في قديم الزمان عبد صالح، يقضي جل وقته متعبدا، في خلوته، يصوم النهار ويقوم اللّيل، ويستقبل الوافدين للتبرك به، وكان يعيش في سعادة وهناء مع زوجته وابنته العذراء راشدة الطاهرة العفيفة. كانت تعيش في ظلّ عائلتها يسودها الوئام وكانت جميلة مهذّبة بارة بوالديها، تخدم والدها العجوز، وتساعد أمّها في أشغال البيت، كان والدها ينصحها محذرا من أذى الأشرار المترصدين لكل جميلة، ويخشى عليها حيلهم خصوصا بعد وقوع بعض الفتيات في شراكهم.

فوجئ العبد ذات يوم بإبليس في هيأة آدمي يقتحم خلوته كأحد زواره وفي يده عظم آدمي يتحدّاه أن يحيي صاحب هذا العظم ببرهانه وبركاته، وبذلك يصدق كل ما يقال عنه. فأجابه بهدوء ووقار: إنّ هذا شأن من شؤون الله، وما أنت إلا شيطان رجيم. أسرّها إبليس في نفسه، وانصرف منكسر الخاطر، وقرّر الانتقام ومحاولة الكرة مع ابنته، بإيقاعه في ورطة تصرفه عن عبادة ربّه وتدخل في حزبه، فحفر حفرة في الطريق الذي تمر به راشدة، ودفن فيها العظم وأهال عليه التراب، ثمّ اختفى الشيطان كأنّ الأرض ابتلعته.

فوجئ الناس في اليوم الموالي بظهور شجرة عجيبة نادرة زكية رائحتها، زاهية أزهارها، شهية ثمارها، ممتدة ظلالها، ونادى المنادي محذّرا بأن لا تمس أغصانها ولا تقطف أزهارها ولا تذاق ثمارها، لأنها شجرة مقدّسة مباركة، وأصبحت ملاذا للزوّار يقصدها النّساء والفتيات كل مساء يوم خميس للتبرك والدّعاء.

ذات يوم خرجت العذراء راشدة في كامل زينتها في موكب النّساء لزيارة الشجرة، فدفعها الفضول في غفلة منهن فاقتطفت غصنا من شجرة فانسكب منه سائل

كالحليب فذاقته فإذا هو أحسن من السكر والزبيب فابتلعته فأحسّت به يسري في عروقها.

العرف شداتو نســــــل   كبّب عليها بحليب زيــن
ذاقت منه جاها عجـــب   أحلى من السكر والزبيب

وبعد ثلاثة أشهر وقعت في البلاء وبدأت أمارات الحمل تظهر، دون أن يمسها بشر فبدأ بطنها في الانتفاخ، ويسيل من فمها الريق، وصارت من المتوحمات، أصيبت بالهلع والقنوط من المصير المحتوم الذي ينتظرها، والتزمت الصمت وسلّمت أمرها لخالقها، وهي تتألّم بما حلّ بها من مصائب.

صرخت أمّها في وجهها مستنكرة ومعتقدة أنّها ارتكبت خطيئة، ولم تقبل منها أي عذر، رغم تأكدها أنها لم تفارقها لحظة، فهي تنام إلى جنبها، ولا تخرج إلا بصحبتها، وأرسلت إلى والدها. ولما وصل قرّر في الحال ذبحها، فلا هي ابنته ولا هو أبوها، فتضرعت إليه أن يتريث وأن يتأكد وأن يستفتي العلماء والفقهاء المتخصصين فانطلق مسرعا إلى مسجد القرية، واستفتاهم في أمر ابنته فأجابوه في الحين: حكمها الرجم حتى الموت، ولا تأخذك رحمة ولا شفقة في تنفيذ حكم الله، ولن يريح بالك ويطمئن نفسك إلا إزهاق روحها.

يجاتس إروح أذيســأل   ذي الجامع أندا اتزالان
يوفا الطلبة أم لهـــلال   النّسخة قورعن ذييـــن
ينطق غورسن ألحباب   أرثييد أيثما ســلجواب
وجبنثيد الطلبة ســلحال   أثزريض أليذاين أكنمل
إذ ثمـديث يفّـغ ووال   ذلموتيــــس أكيهنيـــن

ونادى المنادي بحلول أجل تنفيذ الحكم بحزم وصرامة، زاعما أنّ الخطيئة يتجدد عارها وأن لا شيء يمحوها ويطهّرها غير الدم المسفوح، وما الرّجم سوى شفاء للنّفس من درن الرذيلة. سيقت الضحية إلى مكان الرّجم لتنفيذ حكم الله فيها وكانت محاطة بجموع بعضهم تفيض من عيونهم دموع الرحمة والشفقة، وبعضهم تبرق من عيونهم شرارات النقمة والشماتة، كانت السّهام تخترقها اختراقا.

حانت اللّحظة الصّعبة، وهمّوا برجمها ففوجئوا بصوت عجيب منبعث من الجنين الكامن في بطنها، يشهد لصالحها: والدتي لم ترتكب فاحشة، ولِمَ يؤخذ البريء بذنب الآخر؟ ثمّ تعزّز الموقف بنزول جبريل عليه السلام ونصحهم بالتريّث ريثما تضع حملها فلا يعقل أن تزهق روح صبي بريء ويؤخذ بخطيئة والدته والتي هي في الحقيقة لم ترتكب خطيئة ولا فاحشة، وسوف تعلمون. بعد حين استجابوا لأمره ورضخوا لحكمه، فانسحبوا عائدين، كفّت الألسنة عن القذف، وصاروا يترقّبون بشوق ميلاد هذا المخلوق العجيب، فقام البرهان على عفّة هذه المرأة، فصارت محترمة مصونة موقّرة.

ينطق الصبيان غورســـــن أثســـعيم ذشـــو ثخـــذم
أيمـــا أيغـــر أتســـثغــــم أجهلن ويـــذ أرنســـين
لمـــر خرســـوم ثصبـــــرم أرلموثيس أرثتســـحارم
يبضد جبرائيـــل غورســـن ييوضــــــد ينااياســـــن
أسليغ مي ادقصدغ غورون أسليغ سبنادم أريمعيـــن
ثقشـــيشـــث مارثتســـثغـــم إصبيان ذشـــو إقخـــذم[1]

وبعد تسعة شهور وُلد صبيّ كالبدر في نوره وجماله وأصبح مصدر سعادة لوالدته وجدّه وسكّان القرية كلّها، وأقيمت الأفراح لمدّة سبعة أيّام.

إوصفيث ربّي يتســـنور يوغال أعزيز أفلوالدين
فرحن إيبس ألا ذخــــام فرحن العبـــاذ كامليـــن
يمّاس ثفرح تسعى أميس يزقا يلا سي ذي سيـــس

ولمّا صار صبيًا حمله جدّه إلى مسجد القرية ليتعلّم، فأظهر نبوغًا وذكاء خارقًا إلى حدّ أن فاق كلّ القراء والمتعلّمين، فازداد تعلّق والدته وجدّه به، وصار قرّة العين

أدّاو الصبي للفقيه يفســـرّ في الفن ومن واليـــه
صابوه أورد من كلّ جهـــة وقاري وفات القاريـــن[2]

وذات يوم بينما كان الصبيّ يرتع ويمرح زلّت به قدمه وهوى نحو أعماق البئر فأسرعت والدته لإنقاذه وشرعت تناديه بلوعة واحتراق: ردّ الجواب يا ابني العزيز،

فإنّي حزينة وقلبي يتقطّع على فراقك، فيجيبها: اصبري يا والدتي فهذا محتوم وقضاء الله وقدره فابنك انتهى وصار في عداد الميتين ولا ردّ لقضائه.

أسرعت راشدة إلى والدها في خلوته، وسقطت منتحبة في حجره، فاندهش من وجهها الحزين وعينيها الفائضتين بالدموع فأنعت إليه خبر وحيدها وهي تنوح: ماذا بقي لي بعد وفاة ابني العزيز؟ فأجابها لا ينفع يا ابنتي إلا الصبر، فهو خير معين، فهذا ما حدّده الله له من العمر.

أيلي إقلهـــان ذصـــبـــر   إمّيم أعزيـــزن أثنايـــس
ذيا أســـديحود ذالعمـــر   وينا كني أديزلن غورس

2 – تحليل القصّة

المقطوعة الأولى: قصة العبد الصالح والزائر الشرير

تستهل القصة بعرض الموقف الافتتاحي الذي نجد فيه وصفا للعبد الصالح الذي يقيم في خلوة ثمّ تستعرض أفراد الأسرة أب وأم ووحيدتها راشدة، وهم يتمتعون بسعادة واستقرار، ثمّ تركز على وصف الشخصية الرئيسية "راشدة". ورغم أنّ الوضع العام لا يشكّل وظيفة تربوية إلا أنّه يهيئ ذهنية المتلقي، للوظائف الأساسية التي سينهض بها البطل، وتخلق لديه توقعًا أو تنبؤًا لكي تكون المفاجأة أو الصدمة أوقع في النفس.

وتنتظم وظائف المقطوعة على الشكل الآتي:

<u>المسار الوظائفي</u>: ملخص الجمل السردية

تحذيـــر: (يحذر الأب ابنته راشدة من أذى الأشرار).

مواجهة: (يتجلّى إبليس في هيئة آدمي ويتحدّى العبد أي يحي عظم ميت).

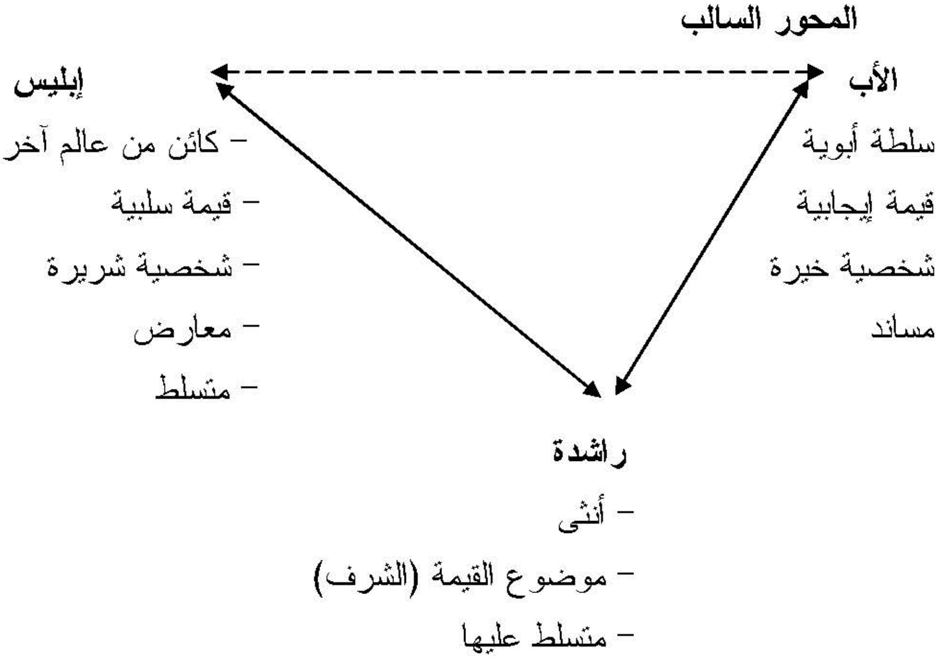
انتصار: (يكشف العبد زيفه ويطرده فيختفي إبليس بعد أن يردم العظم في حفرة).

تأسّست وظائف المقطوعة في قالب ثلاثي تربطها علاقة استتباع استهلّت بوظيفة تحذير الأب لابنته من أذى الأشرار تلتها وظيفة مواجهة بفعل تدخّل الشخصية الشريرة إبليس، واختتمت بوظيفة انتصار العبد الصالح على خصمه وطرده.

تقوم علاقة التوافق بين الأب باعتباره ممثلا لسلطة أبوية وبين ابنته راشدة باعتبارها خاضعة لهذه السلطة وملتزمة بها بهدف الحفاظ على التوازن والاستقرار.

تنشأ علاقة التضاد بين الأب باعتباره المساند يهدف إلى الحفاظ على القيم الإيجابية، ويتمتع بسلطة أبوية ويسعى إلى حماية الأسرة خصوصا ابنته راشدة، وبين إبليس باعتباره عنصرًا دخيلا ممثلا للقيم السلبية ويهدف إلى تنغيص الحياة السعيدة للأسرة.

يؤدي ظهور الشخصية الشريرة إبليس – في بداية القصة – إلى نجاحه في إحداث اضطراب في محيط الأسرة بدءًا بالأب، ثمّ ينتقل إلى ابنته راشدة ثمّ يعم القرية كلّها، وهو ما يمثّل اختبارا تأهيليا خرج منه الأب وابنته منتصرين. ويمكن توضيح بنية الشخوص في الشكل الآتي:



الشكل رقم (14)

المقطوعة الثانية: قصّة راشدة البطلة الضحية

ارتكزت المقطوعة على الوظائف الآتية:

المسار الوظائفي: ملخص الجمل السردية

تحـــــذيـــر: (تحذير بعدم لمس أوراق الشجرة العجيبة أو قطف ثمارها).

مخالفة التحذير: (خالفت راشدة التحذير وذاقت من حليب أغصان الشجرة).

وقـــــوع أذى: (ظهرت علامات الحمل على راشدة وهي غير متزوجة).

وســــــاطـــة: (يتوسط الأب لدى الفقهاء لإيجاد مخرج لابنته).

عـــــــقــــاب: (يصدر الفقهاء فتوى بقتل راشدة رجما فتساق للتنفيذ).

القضاء على الأذى: (ينطق الجنين من بطنها ويتجلّى جبريل فيشهدان على تبرئة راشدة).

انبنت المقطوعة على قانون وظائفي تركيبي ثلاثي تربطها علاقة استتبا ع، ووردت الثلاثية الأولى مقابلة للثلاثية الثانية على الشكل الآتي:

تحذير / مخالفة التحذير / وقوع أذى

وساطة / عقاب / القضاء على الأذى

تنشأ علاقة تضاد بين راشدة بسبب مخالفة التحذير فذاقت من حليب غصن الشجرة بهدف معرفة سرّ الشجرة وبين أبيها وأمها باعتبارها تسببت في اختلال الوضع الناتج عن مخالفة التحذير. فحدث انقلاب في مسار الشخوص الأب والأم من المساندين إلى المتواطئين المعارضين، فوقعت راشدة في الأذى ضحية.

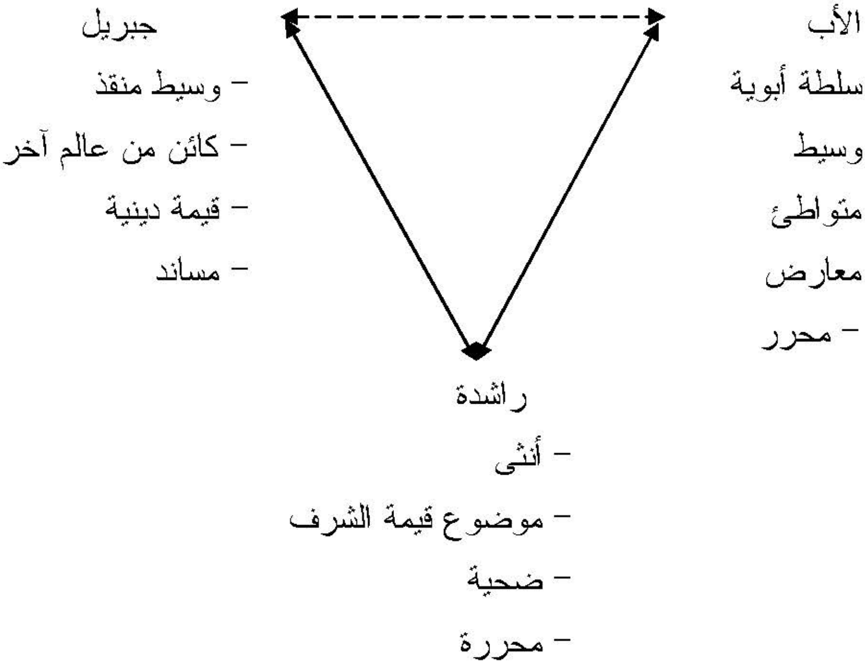
مما يفسح المجال لظهور وظيفة وساطة فيقوم الأب بالبحث للحصول على المعرفة، وتتمثّل المعرفة في الإطلاع على حكم من خرق قوانين المجتمع، وبذلك يصدق عليه قول ليفي ستراوس: « إنّ المجتمع الإنساني مزدوج ينقسم إلى بعدين دلاليين: الطبيعة ونواميسها وغرائزها، الحضارة بوصفها جملة من القوانين والنواهي»[3].

وبموجب مخالفة استجابة لغريزتها، تقاد الفتاة راشدة إلى العقاب رجما حتّى الموت، وهو ما يندرج في إطار الاختيار الرئيسي. وهو التحوّل الذي بلغ قمة التأزّم في مسار القصة، لقد كانت راشدة مهددة بخطر الموت والانفصال عن أهلها.

مما يفسح المجال لظهور وظيفة وساطة ثانية يتدخّل جبريل كشخصية جديدة تعمل على تطوير أحداث القصة باعتباره عنصرا دلاليا جديدا قادم من العالم، يمثل القيم الإيجابية وباعتباره المانح. ويقوم بتقويم الافتقار وإصلاح الإساءة فيعيد التوازن والاستقرار إلى محيط الأسرة.

وهو في موقف قوة لأنّه ممثّل ومفوّض من العالم الآخر فيقوم بفعل المخلص المنقذ، وتتمثل مهمته في تبرئة راشدة وتنبيه الجميع إلى أخطائهم، ففازت راشدة بثقة وحماية كائنات العالم الآخر.

المحور الموجب



الشكل رقم (15)

المقطوعة الثالثة: قصة ولادة الطفل العجيب وإنقاذ أسرته من الأذى

تستهل المقطوعة بولادة الطفل في ظروف عجيبة مدهشة كنموّه العقلي السريع، وتمتعه بقوة خارقة للعادة في تلقي العلم والمعرفة وتفوقه على أنداده مما جعل المقطوعة تنطلق بأهم عناصرها الاستراتيجية وتتابعت وظائف المقطوعة على الشكل الآتي:

المسار الوظائفي: ملخص الجمل السردية

عـــلامـــــــة: (يولد الطفل وينشأ في ظروف عجيبة).

تلقي مساعدة: (يكتسب البطل المعرفة، ويتفوق على أنداده).

انتصـــــــار: (ينقذ الطفل أسرته من الأذى فيعود الاستقرار إليها).

وقوع أذى: (يسقط الطفل فجأة في البئر ويقع في المكروه).

وساطـــــــة: (تسرع والدته إلى جدّه لإنقاذه).

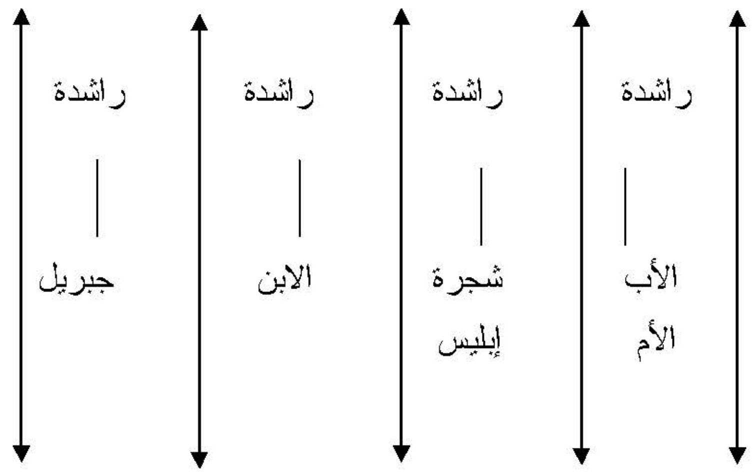
فشـــــــــل: (يعجز الجد عن فعل شيء ويكتفي بالرضا بالصبر).

تنسجم وظائف المقطوعة في وحدتين ثلاثيتين تربطهما علاقة استنتاج وردت الأولى مقابلة للثانية، حيث عمّت مظاهر الفرحة والسعادة التي تجاوزت حدود الأسرة، لتعم جميع أهل القرية، ثمّ حدث في نهايتها انقلاب جذري وانتهت بحل مأساوي تراجيدي، فبينما كان الطفل يمرح ويفرح زلّت به قدمه فهوى نحو البئر فلقي حتفه.

تقدّم الحكاية عالم الدنيا على أنّه مليء بالأخطار والمشاكل والصراعات التي تسببت فيها قوى الشر بينما قدّم العالم الآخر على أنّه مثالي يقدّم المدد والعون لإعادة التوازن والاستقرار عبر التواصل بين العالمين.

ويعتمد ظهور الشخصيات في القصة على العلاقات الآتية: الاستبدال، والتضاد، التوافق وجاءت منسجمة مع المفهوم الذي يرى «إنّ الشخصية تقدّم نفسها من خلال ما تمثله من قيم خلقية[*] بالقياس لغيرها أي أنّها تعرفه بتقابلاتها مع غيرها من الشخوص الأخرى »[4].

ونلاحظ أنّ التعاقد الأوّل يتم بكشف عن طرفين الأب وابنته راشدة ثمّ يختفي الطرف الأوّل ليستبدل بطرف آخر هو والدة راشدة ويأتي التعاقد الثاني لتتم عملية استبدال أم راشدة بابنها وتتكرر عملية الاستبدال في القصة على الشكل الآتي:



الجدول رقم (21)

تشكّلت القصة من ثلاثة تعاقدات يأتي التعاقد الأوّل بين الأب باعتباره مسؤولا ومكلفا بحماية ابنته من أذى الأشرار وبين راشدة باعتبارها موضوع القيمة (المرأة والشرف) باعتبارها ملتزمة بتطبيق ما تؤمن به. لكن محاولة تنفيذه قد تتسبب في اختلال التوازن الذي تحياه الأسرة بسبب مخالفة راشدة.

يقرر الأب أن يبرم تعاقدًا ثانيًا مع الفقهاء بالمسجد يسعى بموجبه إلى الحصول على المعرفة وتتمثل المعرفة في الإطلاع على حكم من خرق قوانين المجتمع، وبموجبه تقاد الفتاة راشدة إلى العقاب بالموت رجما. وذلك من أجل القضاء على النقص، لكن محاولة تنفيذه يكون سببا في إبرام تعاقد ثالث، بفصل تدخّل جبريل باعتباره ممثلا للقيم الإيجابية وهو مفوض من العالم الآخر، فيقوم بتقويم الافتقار وإصلاح الإساءة فيعيد التوازن والاستقرار إلى محيط الأسرة.

انبنت الوضعية الختامية على نفس الوضعية الافتتاحية وذلك بمراعاة موضوع القيمة (المرأة والشرف) حيث تمّ استعادة الثقة والتعاقد بين الطرفين، ويعمل كلّ واحد على تنفيذه والالتزام به، ورضى الوالد الصالح على ابنته حيث تمكّن من استرجاع ابنته وشرفه وكرامته ومكانته الاجتماعية.

وهكذا نلاحظ أنّ القصة خضعت لمراحل ثلاث: استهلت بحالة أمن استقرار فاضطراب ثمّ استقرار وهو ما يؤكده تودوروف (TODOROV) في قوله: « إنّ القصة المثالية هي التي تبدأ بوضعية هادئة تجعلها قوة ما مضطربة ينتج عن ذلك حالة اضطراب ويعود التوازن بفعل قوة موجهة معاكسة التوازن الثاني يشبه التوازن الأوّل لكن ليس مماثلين أبدا »[5] ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

استقرار	عملية تغيير	اضطراب	عملية إعادة الاستقرار	استقرار
1	2	3	4	5

الجدول رقم (22)

3 – التناظر في روايات القصّة

وإذا ما عدنا إلى النصّ في صورته الأصلية في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

هذي قصّـــة بحديثهـــــا   في كتاب كبير قريتها
عن ابن عباس رويتهـــا   وابن صاحب علايني

نكتشف أوجه التماثل والتخالف بين قصّة راشدة وقصّة مريم على كلّ المستويات: الاستهلال والاختتام والشخوص الأساسية والأمكنة والأحداث الخارقة، ممّا يمكن توضيحه فيما يأتي:

تستهلّ الرواية الشفوية العربية العامية والأمازيغية بالتركيز على شخصية العبد الصالح معتكفًا في خلوته متفرّغًا لعبادة ربّه، وتستهلّ القصّة القرآنية الواردة في سورة مريم عليها السلام بالتركيز على شخصية النبي العجوز زكريا معتكفًا في محرابه متضرعا إلى ربّه[6].**ثمّ تنطلق أحداث القصّة الشفوية مركّزة على شخصية الحسناء العذراء راشدة الطاهرة العفيفة، فيتجلّى لها الشيطان في هيئة آدمي ونصب لها شجرة عجيبة، فتناولت من ثمرها، وأصبحت حاملاً، ولم يمسسها بشر، ويمكن توضيح أوجه التماثل في الجدول الآتي:**

القصّة القرآنيّة	زكريا	مريم	غلام زكي (عيسى)	ملك	القوم	شجرة النخيل
القصّة الشفوية	العبد الصالح	راشدة	صبيّ كالهلال	إبليس	القوم	شجرة عجيبة مقدّسة
	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +	اسم +

الجدول رقم (22)

في النصّ القرآني حملت مريم بفعل معجزة من الله، حيث أرسل إليها ملكًا تجلّى لها في هيئة بشر [**فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً ...& قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلاماً زَكِيّاً....& فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ... &**][7].

وقد اقتضى الأمر ألا يمسها أحد، وفازت بنفسها الطّاهرة المقدّسة، فنجت من دنس يتهدّد المرأة في كلّ لحظة، وصارت قدّيسة القديسات، وفتحت الطّريق لممارسة تميّزت بها المسيحية من بعد، فنذرت العذراء نفسها للرّب، فكانت فضاءً للتجلي المقدّس[8].

تستنكر الأمّ ما رأته وتوبّخ ابنتها "راشدة" على ما اعتقدت أنّها خطيئة ارتكبتها، ويصدر الاستنكار في النصّ القرآني من قوم مريم، ويمكن توضيح أوجه التماثل بين النصوص الثلاثة الأمازيغي والعربي العامي والنصّ القرآني في الجدول الآتي:

القصّة العربيّة	قالت	يمّاها	واش ذا	واش	عملتِ	يا راشدة
القصّة الأمازيغية	تنطق	يمّاس	ذاشو ذوا	ذشو	ثخذمض	أراشدة
	فعل ماض	اسم	فعل أمر	استفهام	فعل ماض	اسم منادى

الجدول رقم (23)

النصّ القرآني: [... **يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئاً فَرِيّاً & يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيّاً**] (9).

4 - الصور والدلالات

رغم أنّ محور الرواية الأساسي ينبني على مريم العذراء وعيسى عليه السلام الذي هو محور أساسي للديانة المسيحية، إلا أنّ النصّ الحكائي بنوعيه الأمازيغي والعربي يخلو من المكوّنات المسيحية كالإنجيل، الصليب، الكنيسة، الرهبان، وعقيدة التثليث: الله، الابن، الروح القدس.

وفي مقابل ذلك يزخر النصّ بالصور والدلالات الإسلاميّة، مثل القرآن والحديث والمسجد والهلال وعقيدة التوحيد والرسول محمد والصحابة والخلفاء الراشدين، والفقهاء وطلبة القرآن، وهذا ليس خاصًا بهذه القصّة، وإنّما تكاد تتواتر مع كلّ القصص الأمازيغية لأداء وظيفة أو تبليغ رسالة، حيث حوّرت عن أصلها لتناسب مشاعر المتلقّين من المسلمين. ويمكن توضيح هذه المكوّنات فيما يأتي:

أ – مكوّن عقيدة التوحيد:

سـبحان الـواحـد الوحيد   يفعل في ملكـه ما يريـد
ما عندو لا شريك ولا عبيد   مفتـاح قلـوب العاشـقيـن

ب – إبراز شخصية الرسول محمد والخلفاء الراشدين.

صلّوا يا إسلام على الرّسول   بحـر الجود وبحر الفضـول
أبو بكر وعمر وزيد قـول   عثمان وعلي والعشرة المجاهدين

جـ – إبراز العلماء والفقهاء والطلبة:

سل الطالب يعمل الطّريـق   سـل العلمـاء كامليـن
صاب سادات من أهل الكبار   فوق الزرابـي جالسـين

د – تمجيد القرآن الكريم والإعجاب الشديد بخطوطه:

أفلاس إدينزل القرآن   تشـبح ألا اذلكتيـاس

هـ – مدح الطلبة وهم ممسكون بالمصاحف باعتبارهم حرّاس الدّين:

يوفا الطلبة أم لهـلال   النسـخة قـرعن الديـن

و – الإشادة برموز الإسلام الهلال والمسجد:

قالت صبي مثل الهلال   يضوي بنجوم زاهريـن

وبذلك يصدق عليها قول بروب: «إنّ المبنى الحكائي يتحوّل إلى مبنى آخر، عن طريق تنويع أحد عناصره، ولذلك فمن اللازم دراسة جميع العناصر في حدّ ذاتها، ومعظم العناصر التي تؤلّفها مرتبطة بالدين والثقافة والعادات، ويجب تناول مسألة معرفة الكيفية التي تألّق بها كلّ مبنى حكائي وماذا يمثّله»[10].

وإذا ما عدنا إلى القصّة في صورتها الأصلية في العهد الجديد فمن بين الأناجيل الأربعة المعترف بها هناك إنجيلان يضمّان ولادة يسوع وطفولته، هما: إنجيل متّى وإنجيل لوقا. ولم تحظَ مريم العذراء إلا بقدر ضئيل من الاهتمام، حين بلغت أشدّها واستوت عذراء مخطوبة ليوسف النّجار، فنفخ فيها الروح فحملت وخلدت، فقد طغت عليها قصّة مولد المسيح والسنوات الأولى من طفولته، لكن مريم كانت في خلفية جميع الروايات[11]. في حين اضطلع القرآن بمريم اضطلاعا سابقا بالحديث عن أهلها وأصلها وعرض قصّة امرأة عمران بمكانة مرموقة في القرآن[12].

وبيّن لوقا في مقدّمته أنّه استقى معلوماته من النّاس الذين كانوا منذ البدء معاينين، فقد ظهر جبريل لزكريا في الهيكل ليعلن ولادة يوحنا المعمدان (يحيى)، وظهر جبريل لمريم ليعلن ولادة المسيح « قال لها الملاك لا تخافي يا مريم لأنّك قد وجدت نعمة عند الله، وها أنت ستحبلين وتلدين ابنًا، وستسمّينه يسوع»[13].

وإذا ما عدنا إلى الرواية الواردة في المدوّنة العربية القديمة والمنسوبة إلى وهب بن منبه فقد وردت كما يأتي: « إنّ النخلة التي أُمرت مريم بهزّها كان لها نحو سبعين سنة، يابسة لم تثمر، فلمّا وضعت سيدنا عيسى عليه السلام بجانبها أورقت في الحال وأثمرت، وصار البلح رطبا من وقته معجزة له وكرامة لها، وأمرها بالهزّ تعاطيًا للأسباب فتساقط عليها الرطب كما أخبر الله تعالى، وقيل في المعنى: ألم ترَ أنّ الله تعالى قال لمريم وهزّي إليك الجذع تساقط الرطب، ولو شاء الله أدّى الجذع من غير هزّه خشية وكلّ شيء له سبب»[14].

إنّ الروايتين العربية والأمازيغية تؤكّدان أنّ هذه الشجرة ليست عادية، وإنّما هي نادرة وعجيبة في شكلها وفروعها وثمارها ورائحتها حتّى صارت مقدّسة ومزارًا للناس كلّ خميس.

إنّ المرأة تقوم في كلّ الثقافات رمزا للأرض فهذه وتلك حرث: إخصاب وإنجاب، فهما أصل الإنسان، هذه تحرث وتُبذر وتُسقى، وتلك تحمل وتلد وتضع، تلتحم الصورة بالصورة، المرأة بالأرض، كأنّك لا ترى إلا واحدة[15]. وهكذا تتحّد الأنثى والشجرة في كلّ ثقافة فتشكّلان ثنائيًا أزليًا لا تستقرّ الحياة إلا في ظلّه، فهما الحياة.

إنّ هذا الرمز الذي يجمع بين المرأة والأرض والشجرة نجده كثيرًا في حضارات مختلفة، فالقرآن الكريم يصوّر المرأة أرضًا خصبة صالحة للحرث والإنبات، فيقول: [**نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ**][16]. ويؤكّد المثل الأمازيغي ذلك، حيث يربط المرأة بالأرض والرجل بالسماء:

إڤني يغلب ثمورث

أرڤز يغلب ثمطوث(*)

وإذا ما عدنا إلى الحضارة المصرية القديمة فإنّ النخلة تتجلّى في صورة إلهة الخصـــب « وتبدو إلهة الخصب الفرعونية في صورة نخلة تمتدّ جذورها في باطن الأرض، ثمّ تنمو في انطلاق نحو النّور، وتمدّ يديها اللتين تحملان الماء المسكوب وألوانًا من الطعام »[17].

ونكتشف في المدوّنة العربية الدينية القديمة اقتران آدم بشجرة النخيل، منها قوله عليه السلام: « إنّ أباكم كان كالنخلة السحوق ستين ذراعًا»، وقوله: «أكرموا عمّتكم النخلة، فإنّها خلقت من بقيّة طينة آدم عليه السلام »[18].

ورد في النصوص الشفوية الأمازيغية المجموعة من الميدان ارتباط حواء بالنخلة، ولا يزال بالمنطقة مثل شعبي متداول أثناء حفل الزفاف، إذ يبادر أهل العروس على سبيل المداعبة والمناظرة قبل خروج العروس من دار أهلها بالقول: **لو كان أتزرم ثازدايث إوندنفكا**

فيردّ عليهم أهل العريس: **لو كان أتزرم إوضي إسدنهڤا** (*).

وهو ما يرمز إلى أنّ المرأة الأصيلة كشجرة النخيل لا يمكن أن ترتفع هامتها شامخة نحو العلا إلا إذا ضربت بجذورها في أعماق الأرض [**أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ**][19]. وامتداد النخلة أو الشجرة في أعماق الأرض له مغزاه في تصوير

مصير الإنسان الذي تمتدّ جذوره في الأعماق. وتميّزت شجرة النخلة بورودها في القرآن الكريم في نظام ترتيبي كالآتي[20]:

النخلة	النخلة	النخلة	النخلة	النخلة	النخلة
الجنّة	الأرض	مريم	الرزق	الكلمة	المثل
الآخرة	الدنيا	الشخوص	المادّة	المعاني	الأدب

الجدول رقم (24)

وهكذا جاءت الروايتان العربية والأمازيغية منسجمتين معنًى ومبنًى إلى حدّ التطابق ليس على مستوى العنوان والاستهلال والاختتام والشخوص والأمكنة فحسب، بل حتّى على مستوى اللغة من مصطلحات وصيغ وصور ودلالات كأنّهما صادرتان عن مبدع واحد. وبلغ التماثل حدًا من الدقّة يتعذّر القول بترجمة إحداهما عن الأخرى، بل يمكن اعتبارهما نموذجًا رائعًا ومثالاً رائدًا في سياق الصلات والتلاقي بين الأدبين العربي والأمازيغي.

الهوامش

*- سجّلنا لهذه القصّة روايتين منظومتين: أولاهما بالأمازيغية، وهي الأطول، رواها مجيد هجير من شمال المنطقة، وثانيتهما بالعربية الدارجة، رواها عبد القادر هاشمي، من جنوب المنطقة، وترجمناها إلى العربية الفصحى.

1- الراوي: هجير مجيد.

2 - الراوي: هجير مجيد..

3 - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 126 نقلا.

4 - عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 150.

5 - الشعرية، ص 68.

6 - الراوي: الهاشمي عبد السلام. انظر النصّ كاملاً في الملحق، ص 122.

7 - سورة مريم، الآيات: 17، 19، 23.

8 - انظر: وحيد السّعفي، العجيب الغريب في كتب تفسير القرآن، ص 306.

9 - سورة مريم، الآيتان: 27 و 28.

10 - فلاديمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ص 116.

11 - انظر: إمام عبد الفتاح: معجم ديانات وأساطير العالم، مجلّد 3، ص 403.

أيضًا: صموئيل هنري: منعطف المخيّلة البشريّة، بحث في الأساطير، ص 138.

12 - انظر: وحيد السّعفي، العجيب الغريب في كتب تفسير القرآن، ص 296.

13 - العهد الجديد، إنجيل لوقا: الإصحاح الأوّل 2.

14 - الحنفي بن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور، ص 156.

15 - انظر: وحيد السعفي: العجيب الغريب في كتب تفسير القرآن الكريم، ص 357.

16 - سورة البقرة، الآية: 223.

* - يترجم: - السماء تعلو على الأرض

- الرجل يسمو على المرأة

17 - نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ص 247.

18 - إسماعيل بن كثير: قصص الأنبياء، دار التجليد الفنّي، د.ط، الجزائر، د.ت، ص 22.

* - يُترجم: - لوتُشاهدون عروسكم التي وهبناها لك كم هي طويلة وشامخة كالنخلة.

- لو تشاهدون الحفرة العميقة المهيّأة لتغرس فيها فستبقى راسخة كالطود.

19 - سورة إبراهيم، الآية: 24.

20 - انظر: السور: الرحمن (68)، الرعد (4)، مريم (25)، النحل (67)، إبراهيم (24)، الكهف (32).

والتواصل والتأثير، فلم تنحصر دلالات اللغة في عصر محدد، أو مجتمع إنساني بعينه، بل كانت وستبقى دلالات مفتوحة على التأويل والتفسير المتوافقين مع طبيعة حركية الكون الدائمة نحو أمام لانهاية له.

ضمن هذه المعطيات أثبتت اللغة العربية قدرتها على استيعاب الرموز والدلالات الدينية والاجتماعية والروحية والإنسانية، بوصفها لغة حية لها تقنياتها الخاصة بها، ومقوماتها وقوانينها الذاتية التي بها تحفظ سلامتها وديمومة فاعليتها.

أسست هذه المقومات والخصائص مبادئ أولية لعلم النقد العربيّ البلاغيّ، فأرسى البلاغيون القدامى قواعد النقد البلاغيّ، وكانت أبحاثهم منطلقاً لدراسات نقدية لاحقة، ركّزت على شكلانية النظريات الأساس، ولم تتبن روحية التفكيك والتحليل والاستنباط، ففقدت معظم الدراسات النقدية في عصر النهضة والعصر الحديث الأسس المعيارية التي كرّسها علماء النقد الأوائل، وانقطعت علاقة الفرع بالأصل وضعفت فاعلية التيار النقديّ، وانشغل الناقد العربي عن الجوهر بالظاهر، وعن إبداع الآخر بالرفض أو التبعية العمياء.

ظهرت محاولات نقدية جادة تحاول الاستفادة من نظريات النقد العالمية، وإسقاط روحيتها على الأجساد النصية العربية، ولكنّ معظم هذه المحاولات مازالت تفتقر إلى المنهج المتكامل، مما أوصل إلى حالة تخبط موسومة بغياب حركة البحث العلمي المؤسسة على أصول ذاتية، كونها محاولات تفتقر إلى أصل يؤصّل عليه، من جهة، وكونها قاصرة عن مواكبة تيارات النقد العالمية، من جهة ثانية، لأنها تقتبس من نظريات الآخر الشكل الجاهز، من دون معرفة طبيعة المختبرات التي أنتجت الفكر النقدي الجديد. أضف إلى ذلك العجز عن تتبع الحركات النقدية العالمية المتباينة، والمتجاوزة جهوزية الشكل، فهي حركات فكرية متواصلة تهدف إلى استنباط نظريات نقدية جديدة تتوافق وحركية العقل الفاعل والخلّاق، والاستنباط لم يأت من فراغ، بل له أدواته المنبثقة من مبادئ النظريات البلاغية القديمة، الفاعلة روحيًّا، والمغيبة في الشكل والصياغة، فلم يلحظها الناقد العربي، لأنّه انشغل بالشكل الظاهريّ الجاهز،

وتحوّل عن مسرح الفعل إلى سوق الاستهلاك، فوصم النقد العربي بفقدان الجذر وفوضى الانتماء.

إنّ الحركة النقدية العربية تفتقر إلى تفعيل كمونها الذاتي، وبالتالي هي عاجزة عن خطّ مسار متميز بالهوية الذاتية الممهورة بطبيعة وخصائص النص العربيّ؛ على الرغم من وجود طاقات نقدية متميزة بالثقافة والإبداع، ولكنها طاقات فردية تحتاج إلى التنظيم والمنهج المؤسسين على مقومات الخطاب العربي.

تحتاج خصوصية النص العربي إلى تبني منهج نقديّ، يتجانس وطبيعة البنية النصية للخطاب العربيّ، كونه خطاباً يتمتع بعلاقات لغوية خاصة، تنتظم في شبكية من التحولات الخاضعة إلى قوانين التشكيل الداخلي، هذه القوانين التي تمنح الجسد النصي الاختلاف والتمايز والهوية، وتعصمه عن فوضى الدلالة وهشاشتها.

ساعدت بنية النص العربي النقاد العرب على تشريح النصوص بنيوياً، وعرفت الساحة النقدية أبحاثاً لمفكرين تناولوا هذا الجانب النقدي بالدراسة والتمحيص؛ فجاء نقد "كمال أبو ديب" و"الياس خوري" و"خالدة السعيد" خطوة رائدة في خرق المألوف، ولكنّ دراساتهم لم تؤسس لنظريات نقدية عربية، تنطلق من خصوصية البدهيات والفرضيات والمسلمات الذاتية لطبيعة المنطوق العربيّ.

قبل الكلام على الجانب النقدي البنيوي، سنحاول الكشف عن المعنى الأوّليّ المعجميّ للنقد البنيوي، وعن المعنى الدلاليّ لكلمتي النقد والبنية، وعن ارتباط المفهوم الاصطلاحيّ بأصالة نقدنا العربي ومظاهره الحديثة.

ثانياً:ماهية النقد البنيوي

تفيد كلمة النقد[4] في اللغة العربية الفرز والتمييز، وهذا العمل مشروط بالمعرفة والدربة. وتشير كلمة critiqueالمشتقة من krinein[5] الإغريقية إلى الحكم وتقييم جوهر الشيء أو أصالته، وهكذا نجد أنّ المعنى المعجمي يحمل دلالتين، سواء أكان في الأصل اللغويّ العربيّ، أم الإغريقيّ، فهو يشير إلى وجود المادة الأصلية القابلة للفحص والفرز، وإلى وجود الناقد المتميز بالمعرفة الحقيقية لجوهر المادة وأشكالها.

أمّا كلمة بنية[6]، فهي تعني، لغةً، تكوين الشيء، وقد تفيد الكيفية التي يشيّد عليه، ومما جاء في لسان العرب أنّ النبي سليمان "عليه السلام" قال: "من هدّم بناء ربه فهو ملعون" يعني من قتل نفساً بغير حق؛ لأنّ الجسم بنيان خلقه الله وركّبه.

يوحي حديث النبي سليمان، بأنّ البنية روح وجسد، وهي مُتَّحِدَةٌ شكلاً ومضموناً، فقيمة الجسد مرتبطة بوجود الروح الفاعلة المستترة، المحرّكة غير المرئية، وفاعلية الروح هي التي تمنح الوجود الجسديّ قيمة ومعنى. والقيمة الروحيّة المحجوبة وراء سر الحروف اللغوية المرئية في جسد نصيّ، هي التي تكسب النص وجوداً حركيّاً متميزاً، وتمنحه أدبيته الكامنة في العلاقة المتلازمة بين الشكل والمضمون؛ أي بين الشكل الظاهر، وبين أجزائه المترابطة بعلاقات مستترة تمنح النص حركيته ودلالاته.فالبنية في المفهوم الأولي اللغويّ العربيّ تعني الكلّ الظاهر المنتظم في شبكية من التحولات الداخلية.

إنّ المعنى اللغويّ اللاتيني[7](structure) قريب من المعنى العربي، فالكلمة تشير إلى التشييد والبناء. والبنية هي الصورة المنتظم فيها الشيء وهويته الذاتية، فالمعنى اللغويّ يقود إلى أنّ البنية شكل مادي وجوهر، وهذا المعنى اللغوي لا يتعارض مع المعنى الاصطلاحيّ الذي قدّمه جان بياجه [8](Jean Piaget) في تعريفه مصطلح البنيوية بأنّها "نظام من التحولات يحتوي على قوانين خاصة به، ويحتفظ بشخصيته أو يخصبها عن طريق التحولات هذه، ولكن من دون أيّ تدخل لعناصر خارجية عنه"، وأعطى للبنية ثلاث صفات رئيسة: الكلية (La totalité) والتحولات (les transformations) والتنظيم الذاتي (autoréglage).

ولما كان النقد لغة ثانية (un langage second) أو كما يسميه بارت[9] "كلام فوق كلام آخر أو لغة ثانية فوق اللغة (métalangage)" فإنّ مهمة الناقد تكمن في معرفة طبيعة لغة النص، وقوانين هذه اللغة التي شكلت الجسد النصي؛ بمعنى كيفية تشكّل النظام اللغويّ المتماسك المتميز بالعلامة التي عليها يقوم النقد البنيويّ؛ لأنّ "الأدب ليس إلا لغة أي نظاماً (système) من العلامات (signes)؛ وحقيقته ليست

في الرسالة (messages) التي يحتويها العمل الأدبيّ، وإنما هي في إعادة تركيب نظامه".

اهتم النقد البنيوي بدراسة البنية اللغوية دراسة علمية، تبحث في كيفية إقامة البناء الشكلي الذي يسمح بالولوج إلى المعاني المحتجبة ضمن التركيب ألبنائي، وليست الغاية تفسير معنى جملة، لأنّ هدف البنيوية هو الكشف عن ماهية العلاقات الداخلية، التي يتشكل منها النظام الداخلي لرسالة ما.

يهدف النقد البنوي إلى تكريس علمية النقد، وتأسيس منهجية علمية تبحث في نسق القواعد والعلاقات الكامنة وراء كلّ عمل أدبيّ من أجل تطوير نموذج نسقي له ثوابته العلمية، ومتغيراته التأويلية التحليلية، بعيداً عن الذاتية والمؤثرات الخارجية.

انطلاقاً من هذه المبادئ الأولية للنقد البنيوي، هل استطاع الناقد العربي أن يتعاطى مع النص كونه نصًا مستقلا عن صاحبه، ومن دون مؤثرات ذاتية؟ وهل استطاع أن يتلمس طبيعة البنية الداخلية للنص العربي من دون إسقاطات خارجية؟

ثالثاً: الخطاب العربي والهوية النقدية

تتمتع اللغة العربية بنظام تشكيل داخلي، لا يتداخل مع نظام لغة أخرى، ولا يتعارض معها، لأنّ اللغة، أية لغة كانت، هي تعبير ذاتي عن مكنونات النفس البشرية المتوحدة في جوهرية المشاعر، والمتباينة في الظاهر. والإفصاح عن المشاعر متبدل في ظاهر الخطاب، ولكنّه متوحد في الجوهر، وقيمة الخطاب مرتبطة بوجود أدوات التعبير، أولاً، وبالبراعة التي يمتلكها الأديب في صوغ خطابه، ثانيًا، لأنّ الألفاظ التي ينطق بها، كما عبّر عنها ابن رشد "دالة أوّلاً على المعاني التي في النفس، والحروف التي تكتب هي دالة أوّلاً على الألفاظ. وكما أنّ الحروف المكتوبة – أعني الخط– ليس هو واحداً بعينه لجميع الأمم كذلك الألفاظ التي يعبّر بها ليست واحدة بعينها عند جميع الأمم، ولذلك كانت دلالة هذين بتواطؤ لا بالطبع، وأمّا المعاني التي في النفس، فهي واحدة بعينها للجميع، كما أنّ الموجودات، التي في النفس أمثلة لها ودالة عليها، هي واحدة وموجودة بالطبع للجميع"[10]، فالمعاني واحدة والألفاظ مختلفة باختلاف الدلالة الذاتية، وهذه الدلالة تكتسب خصوصيتها وخصوبتها من العلاقات المتشابكة والمتلازمة

في السياق، حيث تستتر العلاقات الخفية بين عالم لا مرئي، وغير ملموس، سمّاه "أفلاطون" بعالم المثل، وبين الحس المرهف الذي يتوسل إدراك الحقائق بواسطة الروح المدركة ذاتها، إدراكا يستبطن أسراراً تتبناها اللغة، وترعى قدسيتها، من دون أن تكشف سترها؛ فتجسد اللغة صلة الوصل بين الحقيقي الأمثل وأشكاله المتنوعة، ويكون أداؤها التبليغي أشبه بعمل الرسل، فالرسل صلة وصل بين الخالق والمخلوقات، واللغة صلة وصل بين عالم غير مدرك وبين الشعور الإنساني الكوني.

يتولد الخطاب الإبداعي في لحظة فذوذية منعتقة من مادية التواصل الواعي، حيث يتحرر المبدع من سلطة العقل، ويتحد بفضاءات الرؤيا، فيتم التواصل الهيولي بينه وبين العوالم المستبطنة والكائنات المرئية وغير المرئية، وباصطدام هيولى النفس الملتهبة بشوق المعرفة تتساقط الدهشة كلمات تضمر تألقها لحظة التلاقي، وتختزل التجربة الإنسانية في جسد نصي يضمر أسرار هذه التجربة، وطبيعتها وخصائصها، فتتكون بنية هذا النسيج النصي من خلايا اللغة الحية المتباينة والمتماثلة، والهادفة بتشكلها إلى تقمص الفكرة الروح التي نفخها المبدع من ذاته، بوصفه متفرداً مشحونا بهاجس السؤال والبحث والكشف عن أسرار يبثها رموزًا وإشارات لا يلتقط دلالاتها إلا الخاصة، فتبقى الحقيقة متمنطقة بجاذبية البحث عن المعاني المحتجبة وراء سياقات وتراكيب، تغري الخاصة بخوض التجربة المعرفية، وتدعوهم إلى فهم أسرار العلاقات ورموزها ودلالاتها، فلا يكتفون بالمعنى الظاهر من التراكيب.

يحتاج الخطاب العربي الإبداعي إلى متلقٍ قادر على التقاط إشارات دعوة النص إلى التلاقي والبوح والمكاشفة، وهذا مشروط بالدخول في حالة توحُّد صوفية مع النص، شبيهة بحالة المرسل المبدع لحظة خلق النص، فيخترق الناقد المتوحد بالنص حجب التراكيب، ويلامس بعضًا من أسرار العلاقات ورموزها ودلالاتها، كون النص العربيّ الإبداعي يضمر إغراء معرفياً، يدعو الخاصة من أصحاب التوق المعرفي إلى هتك الظاهر اللفظي، وإفراغ بعضًا من شهوة النص المضمَرة، فيفصح الناقد المبدع عمّا يستطيع استنطاقه من أسرار، من دون أن يفقد النصُ الحيُّ مقومات الشهوة التي تضمر إشارات الدعوة إلى البحث والاستكشاف.

تكمن خصوصية الخطاب الأدبي الإبداعي بعمق دلالاته ورموزه وقدرته على تبني المفاهيم والقيم الإنسانية في أزمنة مستقبلية، فيكتسب حياة أبدية تتمايز بكمون توليديّ تخصيبي، يضمر جاذبية القبول أو الرفض، وفق رتبة المتلقي وطاقاته في استقبال الرسالة المعرفية، وهذه الطاقات متباينة، كونها تخضع إلى عاملين رئيسين مرتبطين بثقافة المستقبل والناقد، أولاً، وبتفاوت القدرة الإبداعية المنبثقة من قيم روحية معرفية فكرية، ثانيًا.

بهذه الرؤيا نجد أنّ النص العربي يحتاج إلى قراءة نقدية خاصة مبنية على خصوصية النص العربي، بدءاً من كليته، وصولاً إلى نظام تحولات بنيته الداخلية، وما تقوم عليه من قوانين تشكيل داخلية تحفظ نظام اللغة العربية، وتؤصل لها؛ لتبقى قادرة على التفاعل والتجديد. وهنا تكمن إشكالية النقد العربي، وبخاصة البنيوي.

إن الواقع الثقافي العربي مفعّل بطاقات نقدية أغنت المكتبة العربية بدراسات تناولت الاتجاهات النقدية الحديثة في العالم، وكانت محاولات فردية تفتقر إلى ترسيخ منهج نقدي عربي مؤسس على خصوبة الخطاب العربي الإبداعي، ووفق هويته، وبنيته الكلية، ونظام تشكله الداخلي، فجاءت معظم هذه الدراسات إسقاطات لنظريات مبنية على اجتهادات آنية، وذوق فني خاص.

إن العمل النقدي هو إبداع مؤسس له في عمل إبداعي متمظهر في جسد نصيّ، يعكس شكلا من أشكال الذات الإنسانية المتوحدة في باطنية غايتها، في كلّ زمان ومكان، وهذا التوحّد المستبطن في شكلانية التعددية حقيقة ثابتة في جوهرها، متباينة في سبل انكشافها وتجلياتها. ولمّا كان النص الإبداعي يرمز إلى هذه التجليات والظهورات، فهو بالتالي يستبطن حقائق معرفية وراء الشكل اللفظي. وهذا الشكل اللفظي مزيج من العلاقات والأنساق البنيوية، التي تتخذ من اللفظ المعجمي وسيلة ظاهرة للتعبير، ولكنّ هذه الوسيلة تستتر غايتها من خلال انتظام الألفاظ في علاقات منطقية رياضية، تحتاج إلى الخاصة من أهل المعرفة لالتقاط إشاراتها ورموزها. وربما كانت هذه السرية، المحتجبة وراء الحروف، غاية هدف إليها أفلاطون[11] في تدوين كتبه، لأنّه _في رأي الفارابي _ رغب في توجيه العلوم والحكمة إلى من

يستحقها ويقدر على فهمها بالرغبة والبحث والكشف، فكان لكلامه ظاهر يفهمه العامة، وباطن يلتقط إشاراته أهل الخاصة، وبعمق الدلالة كتب لأفكاره الحياة والديمومة.

بهذه المسلمة الأفلاطونية يمكننا التأكيد على عدم تقيد النص الإبداعي بدلالة جاهزة، بل هو فضاء مفتوح على قراءات وتفسيرات، يمكن الوصول إليها بالمعرفة العلمية الدقيقة لمكوّنات الجسد النصي، ليتم التعامل معه بشفافية واحترام، كونه يتمتع بحرمة، كالجسد الحي المتألق بسرية الروح، وكما أنّ الجسد يصعب تشريحه تشريحا كاملا، إذا كان متمتعاً بفاعلية الروح، كذلك الجسد النصيّ لا يستطيع الناقد، مهما علا شأنه، أن يشرّحه تشريحاً كاملاً؛ وخير شاهد على ذلك شعر "المتنبي" المؤثر والفاعل في نفوس الأجيال المعاصرة، فهو مازال، حتى اليوم، يحتاج إلى دراسات معمقة تفرضها حيوية الروح المنبثة في أجزاء الخطاب، والتي تمنح أجساد قصائده خصائص أجساد القديسين، التي لا تعرف الفناء المعنويّ أو الماديّ.

إنّ الجسد النصيّ الإبداعي يتمتع بالديمومة والأبدية، مهما تغيّرت الأزمنة والأنماط الشكلية للعصور، وهذا النص يتطلب وجود الناقد الجرّاح الذي يكشف ولا يقتل؛ يكشف عن الجوانب الإنسانية، ولا يقتل الرغبة في استجلاء دلالات مغايرة، إنّه شغّال في هيكل المعرفة، يفتح الطريق، ولا يوصد أبواب التأويل.

يتمتع النص الإبداعي، إذًا، بفاعلية تحث على البحث من دون بلوغ الحقيقة الكاملة، كالعلم الرياضي، أو العلوم الطبية التي تبقى متحركة في مدارات التجربة والبحث والتنقيب عن حقائق مازالت مجهولة، على الرغم من التقدم العظيم الذي حققته تقنيات العلوم الحديثة، والتي خصّت الجسد البشري برعاية تكسبه قيمة واهتماماً.

يحتاج الخطاب العربيّ الإبداعي إلى تقنيات علمية تساعد في فهم العلاقات المتشابكة في بنية متماسكة الأجزاء، فتكتسب الدراسات النقدية قيمًا تتكرس علمًا، له أدواته وقوانينه، فيتم الكشف بواسطة هذه الأدوات والقوانين عن جوهر العلاقات المستترة في الجسد النصيّ، الشبيه بالجسد الحي، المترابط بعلاقات منظمة ضمن مجموعات جزئية_ عامة، غير منظورة، ولكنّها مشحونة بقيم دلالية ظاهرة ومضمرة.

يختص النص العربيّ الإبداعيّ ببنية لغوية متماسكة، أدواتها عناصر اللغة، وقوامها قوانين نحوية وصرفية وبلاغية، تعصمها عن الخلل، وتساعد في الترميز وتعدد الدلالات المستترة في القوالب اللفظية المتقنة، صياغة وتراكيب، وهذا النص الإبداعيّ يحتاج إلى قراءة إبداعية تكشف عن خلايا النص الحية ولا تقتلها، كونه نصاً يتمتع بخاصية الاستمرار والديمومة، وبالقدرة على الانفتاح النقدي التأويليّ. ولنا من شعر "المتنبي" وأبي تمام" و"أبي نوّاس" و"السيّاب" و"ألجواهري"... وغيرهم خير دليل على حيوية النص العربيّ، وقابليته للتشريح والنقد والتفكيك والتركيب من دون أن يفقد جاذبيته وخصوصيته.

تتوضح خصوصية كلّ نص أدبي بقدرة الناقد، من جهة، وبقيمة النص اللغويّة، من جهة ثانية، فإذا كان النص حياً وكانت أدوات الجراح بدائية، جاء العمل النقديّ بدائياً، لا يقدم جديداً، وإذا كان النص مشوهاً وأدوات الناقد فاعلة ومؤثرة، فلن يستطيع الناقد أن يبث حياة في النص. وقيمة النص الحيّ تتمثل في التركيز والتفاعل وتعدد الدلالة، وحركية الاستبدال والتحويل المرتبطة بالنظام اللغويّ الثابت، والخاص بكلّ لغة، كون هذا النظام أشبه بالعمود الفقري، فإذا تشوّه، تشوّهت البنية شكلاً ومضموناً.وبتشوّه الأساس المنطلق يتشوه الفرع الذي يشير إلى طبيعة حركة المنطلق؛ أي عملية النقد.

حلل الدارسون والنقاد قصيدة "المتنبي" "أطاعن خيلاً" واستكشفوا بعض دلالاتها، ولقد أوحت قراءتي الأولية لهذه القصيدة بالنغم الحزين، وبالدعوة إلى مشاركة المتنبي حزنه وألمه؛ وفي محاولة بسيطة تسعى إلى التشريح والتركيب تجلت قيم المتنبي ومواقفه الإنسانية، المفعمة بالإباء والكرامة والإقدام، مواقفه الثابتة في صورها الأصلية، والمغايرة في أسلوب البوح، فولّدت المغايرةُ بدلالاتها ورموزها فضاء جديداً، لا تتناقض طبيعة حركته الموسيقية الخارجية مع طبيعته الداخلية، بل تمنح الفضاء الأولي سعة، وتغنيه بالتنوع والتعدد، لأنّ عمليتي التفكيك والتركيب تساعدان على إبراز الغنى الدلالي، ومن ثمّ تتكشف علاقات النص، وتتوضح القيم التي تبناها الشاعر. وهذا ناتج عن فرادته في استخدام أدوات اللغة، وعن تمايزه في التركيب

والصياغة التي أكسبت نصوص المتنبي القدرة على الانفتاح والتأويل، ومنحتها استمراريتها وديمومتها.

لقد أصاب التشوه الخلقي جينات الخطاب العربيّ المعاصر، في معظم جوانبه، وهذا التشوه كان أكثر بروزًا في الخطاب النقديّ، كونه إبداعًا على إبداع، والإبداع تأصيل على أصل، والأصول النقدية العربية مغيبة، نتيجة التقديس الذي ينأى بها عن كيمائية التحديث، أو الرفض الذي يبعدها عن فيزيائية الحركة، فخسر النقد العربي المعاصر موقعه لأنّه لم يستطع تحديد هوية ذاتية له، ولم يكتسب مناعة تقيه من التبعية؛ فرسخت مناهج شكلية حافظت على أساليب جامدة، سواء أكانت تقليدية أم مستوردة، لأنها تفتقر إلى كمون الأصل، وإلى خصوبة الوافد.

رابعاً: النقد العربي المعاصر وإرهاصات البنيوية

إن كلّ تجديد إبداعيّ يكون –في رأي ديفينو[12] – نابعاً من أصل، وليس انعكاساً لأشياء معروفة ، فالتجديد: "وليد تصادم رؤى جديدة تبحث لنفسها عن مستقر بالرؤى القديمة المتشكلة من صور معروفة". والتيارات النقدية العالمية الحديثة لم تأت من العدم، وإنّما كانت خلقاً من خلق متقدم. ولذلك نعتقد بضرورة تجديد النقد العربي؛ وذلك بتكريس الرؤى النقدية القديمة منطلقًا لأية محاولة نقدية هادفة.

إن تطبيق آلية النقد البنيوي على النصوص العربية، بمفهومه العالمي الحديث، لا يفرض على الناقد العربي التخلي عن نظريات النقد القديمة، فإذا كانت التسميات المتداولة في سوق الاستهلاك النقدي غير موجودة في كتب النقد القديمة، فهذا لا يعني خلوه من بذور معرفية أصلت لإمكانية ابتكار نظريات بنيوية عربية تتوافق وطبيعة النص العربي وقوانين تشكل بنيته اللغوية.

تقوم بنية النص الأدبي العربيّ على نسق يتمتع بتنظيم ذاتي مترابط ببنيات داخلية مستقلة بخصائص ذاتية ومقيدة ببنية عامة، وهذه البنية ينطبق عليها تعريف "تودوروف" بأنها "مجموعة القوانين العامة التي يمكن استخلاصها من النص... الذي هو تجل لبنية مجردة وعامة، وهو أحد تحققانها الممكنة"[13]، فالنص هيكل متكامل، قوامه تنظيم كليّ يتمتع بنسق متمايز، له دلالاته وإشاراته الخاصة به، وهذا الشكل

المنتظم المتناسق في وحدة كلية، هو جسد متكامل في الشكل موحد في الأداء الظاهري الكليّ، ولكن لكلّ جزء من أجزائه وظائفه الخاصة، وهذا الجسد الكلي الموحد سمّاه أفلاطون[14] الخطاب، عندما تحدّث على لسان سقراط وهو يخاطب فيدروس: "أحسنت أنّك توافقني على أنّ كلّ خطاب يجب أن يكون منظماً مثل الكائن الحي، ذا جسم خاص به كما هو فلا يكون مبتور الرأس أو القدم، ولكنّه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر ثمّ بين الأعضاء جميعاً".

إنّ هذا التكامل، الذي قال به أفلاطون، ما هو إلا الكلية المتسقة بين أجزاء الكلام، وهي التي تمنح الأجزاء وحدة واستقلالاً؛ فالأجزاء تتوحد في بنية كلية عامة، ولكنها في الوقت عينه تتمتع باستقلالها الوظيفي الديناميكي الخاضع لقوانين الحركة العامة الداخلية، فالعناصر اللغوية تنتظم في وحدات جزئية لها شخصية معنوية تنتمي إلى البنية الكلية المنتظمة في تتابع الوحدات وترتيبها، وفق ما تختص به اللغة من نظام تحولاتها وقوانينها واستقلالها في إنتاج نسق نصي متمايز ومستقل.

يقوم الخطاب، المنتج بواسطة اللغة، إذًا، على نظام تشكل كليّ، له إيقاعاته الخارجية المسموعة، وعلاقاته الداخلية المستترة. ومهمة الناقد استنطاق النص بغية الكشف عن ماهية الإيقاعات، أولاً، ومعرفة الحقيقة المنتجة له، ثانيًا، مما يساعد على إدراك الفضاء الفيزيائي- النفسيّ، الذي يشكل الوسط الكيميائي المحرض على إتمام التجربة الإنسانية- اللغوية، بوصفها تجربة إنسانية تتبنى كماً من القضايا المتناقضة والمتقاطعة، والمموسقة في ترتيب الحروف والكلمات، وفي كيفية تداخلها وتعالقها المتولدة عن ميكانيكية الفعل وردة الفعل.

تتحقق المعرفة بإدراك حقيقة العلاقات المتشابكة في الجسد النصيّ، وذلك من خلال عملية التشريح الهادفة إلى فهم أولي لأنواع العلاقات اللغوية، وماهية العناصر اللغوية، التي قام عليها البناء اللغويّ، إبراز قابلية العناصر لتبني الفكرة الأساس، وقدرتها على التركيب، واستعدادها الطبيعيّ لتقمص الفكرة الروح، ومن ثم التركيز على الدلالات الكلية والجزئية المستبطنة سر ولادة هذا النص؛ لأنّ الجسد النصيّ الإبداعيّ ما هو إلاّ صورة لفظية مرئية، يختص بنوتات موسيقية تضمر ترغيباً في

السماع، ومن ثمّ يدفع السماعُ بالخاصة إلى البحث عن جوهر الدعوة المضمرة في أشكال لفظية، تفصح، في حقيقة علاقاتها، عن المحرّض على الخلق الفنيّ، وعن المرتبة الإبتكارية التي بلغها خالق النص. وهذه الباطنية _في رأيي– هي المحرك الدائم للكشف، والمحفز على توليد حركات فكرية لا حصر لها، فلو كانت العلوم معروفة منذ البدء، لتوقفت الحياة عن حركتها.

قدّم الدارسون العرب المحدثون مواضيع نقدية هدفت في بعضها إلى تأسيس النقد على علمية البنيوية وعالميتها، وركّزت على إبراز التواشج ألنسقي بين العناصر، ولكنّها لم تكشف عن ماهية القوانين العامة والخاصة، التي قامت عليها البنيات المتحكمة في تحديد هوية النص وقيمته الإبداعية، لأنّ القيمة الفنية الإبداعية لا تحددها قراءة سطحية للنص، أو دراسة إحصائية للكلمات، بل تتجلى في الكشف عن ماهية العلاقات، الصرفية والنحوية والبلاغية والموسيقية التي أنتجت دلالات اجتماعية ونفسية وإنسانية، فرضتها خصوصية اللحظة الإبداعية.

تضمر المرسلة المتماسكة العناصر، قدرة على قبول التشريح النقدي للبنية، من دون أن تفقد خاصية الدعوة إلى قراءات نقدية جديدة، فيبقى النص مفتوحاً على قراءات لانهاية لها، ويكتسب من كل قراءة علمية منطقية دلالات جديدة تتوافق وصيرورة الحياة، فتتعزز رغبة دائمة في اقتحام حصون النص، والولوج إلى عالمه اللامرئي واللانهائي، حيث يمكن البحث في الكينونة الأولى، التي أنتجتها قيم لغوية ثابتة، حافظت على قوانين تماسك البنيات وسلامة تراكيبها، لأنّ القيمة الحقيقية كامنة في طبيعة علاقة العناصر المتشابكة والمتداخلة في بنية النص.

لم تفصح معظم الدراسات المعاصرة عن الكيفية التي ساهمت في تشكيل الكلّ، أوعن خصائص العناصر الثابتة والمتبدلة في السياق، كون التبدل خاضع لشروط وظيفية في الأداء والتركيب والترتيب، ففقد النقد الأسس العلمية المنطقية التي تساعد في الكشف عن آلية إنتاج النص، وعن طبيعة علاقات العناصر اللغوية وخصائصها، لأن الناقد العربي، اليوم، يسقط قوانين النحو والصرف والبلاغة القديمة من أدوات بحوثه النقدية، ولا يركّز على ماهية العلاقات بين أنسجة النص وخلاياه، واكتفى

بعمليات الإسقاط والإحصاء والتعمية، فعجز النقد عن تثبيت مبادئ نظرية نقدية عربية معاصرة، تهدف إلى ترسيخ مبادئ النقد العربي الحديث.

يحتاج النقد العربي، وبخاصة البنيوي منه، إلى اعتماد أصول البحث العلميّ، ليكون علماً له قوانينه ونظرياته، التي تسهم في عملية الكشف عن الغايات؛ وذلك بتفعيل مختبر العقل النقدي الموروث بنظريات غريبة عن طبيعته؛ فتتولد نظريات فيها بذور عربية، مخصّبة بأفكار مغايرة، فلا يكون المولود لقيطاً فاقد الهوية.

إن عملية التجديد تحتاج قبل كل شيء إلى وجود الأصل القابل للتحديث، وهذا الأمر مرهون بأصالة الانتماء، والثقة بالنفس، فلا يكون التعامل مع الموروث هشاً، يعكس الخجل من الانتماء أو الخروج عليه بحجة التحرر من قيوده، بل يجب أن يكون التعامل نابعاً من الحاجة الوجودية المرتبطة بالأصل، والهادفة إلى تحديد إحداثيات النقد العربي ضمن مستويات التلاقي المحوريّ، المتشكلة من تقاطع القديم والحديث.

خامسًا: النقد العربيّ وآفاق البنيوية

تسعى البنيوية إلى تحديد منهج علمي، مرتكز على قدرة اللغة على التفكيك والتركيب، وفق خصائص تراكيبها، ونظام علاقاتها. واللغة العربية تتميز بقوانين التواشج الصرفي والنحوي والبلاغي والإيقاعي في وحدات لغوية تتمتع عناصرها بالاستقلال والترابط، مما يمنح الخطاب العربي فرصة تحديد منهج بنيوي له أسس علمية تقوم على العزل والتركيب فيتم "عزل الأجزاء الوظيفية واقتطاعها من الكلّ والكشف عن كيفية قيامها بوظيفتها، ومدى تأثرها في الكلّ، ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها في كل عضو، وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة[15]"، ثم يتم البحث عن مختلف العلاقات المتماسكة في النسق النصيّ للكشف عن سمة الأجزاء وهويتها الخاصة، والمكتسبة من انتمائها إلى الكلّ؛ للوصول إلى تحديد دلالة منطقية للنص، لا تتناقض ودلالة الأجزاء.

يحتاج النقد البنيوي العربي إلى تفجير البنية الداخلية، وذلك باختراق المعنى اللفظي إلى بواطن النص، وملامسة الجذر، والتعرف إلى فاعلية الروح من خلال فهم التجربة الإنسانية، التي اختزل معادلاتها النص الإبداعي في حدود القدرة على فهم

الرؤيا ونقلها. فالنص تجسيد لرؤيا، والرؤيا نوع من النبوة تحمل دلالة تبليغ من مبلغ مستتر. وهنا تكمن صعوبة القبض على دلالات النص أو احتوائها احتواء كاملاً، كونه رؤيا، والرؤيا لا يمكن القبض عليها وإنما يمكن تأويلها.

يخضع تأويل النص العربي إلى البحث في هوية الدال والمدلول والدلالة، فالفكر العربي -كفكر رياضي - لا يخلق مستوى بخصائص منطقية إلا بثلاثية تأليفية، ولذلك يحتاج منهجه النقدي إلى ثلاثية تبدأ بالنظر إلى النص كوحدة متكاملة، كهيكل يتم الدخول إليه بمفتاح، ثم التعرف إلى الأجزاء المكونة له، ومعرفة خصائصها، ولكن من دون التوقف عند الحدود الأولية، بل بتسخيرها في تركيب مغاير يؤسس لمعرفة أخرى مغايرة. فيتم التعرف إلى ماهية النص ومعانيه المباشرة، بدراسة لغوية معجمية، تعقبها معرفة بالمحتوى المقصود، وقيمته الدلالية. مما يمهد للنقد العربي البنيوي الكشف عمّا وراء النص باعتباره حجاباً يستر المعاني، لا يخترق إلا بالمعرفة العميقة بأسرار اللغة وقوانينها، وهذه المعرفة طاقة تختزنها البصيرة الباطنية، التي رآها الغزالي[16] "أقوى من البصر" وبها تدرك المعاني عن طريق العقل "والمعاني التي تدرك بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار". وهذا الإدراك للمعاني الباطنية يتقاطع مع النظرة العالمية للبنية باعتبارها "تصورا تجريديا من خلق الذهن وليست خاصة للشيء فهي نموذج يقيمه المحلل عقلياً ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أوضح، فالبنيوية موجودة في العمل لا بالفعل والنموذج هو تصورها[17]"، والنموذج تصور تجريدي، واستنباط رياضي مرتبط بعلوم العقل وإدراكه للمرئيات فيأتي التصور نسقاً لغويا قائماً على بنيات متداخلة متشابكة في مستويات معجمية وصرفية ونحوية وبلاغية وموسيقية.

تقتضي الدراسة الصرفية للخطاب العربي معرفة دقيقة بأحوال اللفظ العربي ودلالاته وصيغه في حالاتها جميعها، فاستخدام الصيغ الجامدة لها دلالات تختلف باختلاف أشكال السياق، وكذلك الحال مع المشتقات، سواء أكانت أسماء أم أفعالاً "لأنّ للغة وظيفة دليلة تكسبها قيمة بالعرض لا بالطبع[18]" والوظيفة تختلف بين صيغة وأخرى، وبتمايز الصيغ تتعدد الدلالة لأنّ "المخاطب والمخاطَب، والمخبر عنه،

والمخبر به أجسام وأعراض تنوب في العبارة عنها أسماؤها، أو ما يعتوره من معنى يدخله تحت هذا القسم من أمر أو نداء أو نعت وما أشبه ذلك مما تختص به الأسماء، لأنّ الأمر والنهي إنما يقعان على الاسم النائب عن المسمى[19]"، وعلاقة المسمى بالكلمة علاقة لازمة – في رأي أرسطو– لأنّ اللغة والكلمات المكونة لها تمثل صورة من صور العالم، وهي في الوقت عينه صورة تعكس تفكير المتكلم وأحواله النفسية، وبتفحص إشارات اللغة ونظام تشكلها يتبين الناقد المستويات الصوتية الصرفية، والمستويات النحوية، وكيفية ترابطها مع المستوى البلاغي، والفضاء الإيقاعي.

يقتضي البحث في أحوال الصرف والنحو، معرفة دلالات الحروف المزيدة والمعاني التي تضيفها على المعنى الأصلي، ودلالات حروف العلة، والتعريف والتنكير، والحذف، والإسناد، واللزوم والتعدية، واختلاف الحركات، لأنّ قيمة المعنى تختلف باختلاف الحركة الإعرابية.

تتضح قيمة المعرفة النحوية والصرفية، في تحديد قيمة الدلالة، من خلال التأويل والتفسير لبعض الآيات القرآنية، التي اختلف المفسرون في تحديد معانيها ودلالاتها، نتيجة اختلافهم على حركات الإعراب، لأنّ المعنى الدلالي يتغيّر بتغير حركة الإعراب والإفصاح، فلقد قرأ الفراء[20] كلمة مطويات في قوله تعالى "والسماوات مطويات بيمينه[21]" بالنصب، على أنّها حال، فأعطى المعنى دلالة أفسح فضاء في التقدير والإسناد، وباختلاف الحركة تغيرت الإشارة ودلالتها؛ لأنّ الصورة الكلية تتبدل هيئتها، كلما أمعنا في تفاصيل الجزئيات وترتيبها.

يرتبط ترتيب الجزئيات بديناميكية خاصة في إبراز الضمائر واستتارها، لما لها من وظيفة رئيسة في تعيين حقيقة العلاقات في بنية لغوية محددة، ولذلك اعتبر سامي سويدان[22] في كتابه في (النص الشعري العربي) أنّ النظر في الضمائر "مناسبة لرؤية مدى تناسق هذا التأليف الكليّ وتماسكه، فيما هو البعد الأساس لجمالية النص وإبداعيته".

ولّدت وظيفة اللغة دراسات تناولت دور الضمائر في إنتاج الخطاب، فشغلت دراسة الضمائر حيزاً رئيساً في الدراسات النقدية البنيوية، ومن هذه الدراسات ما قدّمه

"صلاح فضل[23]" في كتابه، "شفرات النص"، عن تحولات ضمير المتكلم المنعكسة في مرايا الضمائر الأخرى انعكاساً وانكساراً، ورأى أنّ الأنا الفاعلة تحولت إلى أنا قلقة خائفة، وربما كانت هذه الأنا متقمصة شخصية تراثية تنطق باسمها، أو تنطق الشخصية بما تخاف قوله، فتكون الشخصية التراثية "مثل الشاشة البيضاء التي يعرض عليها المتحدث صورته وصوته، فهي مجرد سطح حساس لاقط لضوئه، أما المرآة فهي...الفاعل وان بدت مفعولاً به"، وحظيت دراسة الضمائر باهتمام كمال أبو ديب، وخالدة السعيد، وعبد السلام المسدي وغيرهم من النقاد المشتغلين بالنقد البنيوي.

تناولت معظم الدراسات دور المكون النحويّ، والعلاقة بين المعنى الوضعي والمعنى الاكتسابي، ولكنّ بعضها أهمل دلالات الإسناد، ودلالات الحذف، والتقدير، والحركات، وأنواع الجمل...الخ، فافتقرت البحوث النقدية إلى ثوابت لغوية تفصح عن أشكال المكون النحوي، وعن تباين دلالاته في التركيب، وعن دوره في تبني الجسد النصي دلالات تهيئه لقراءات لاحصر لها، وتكسبه حياة في أمكنة متباينة وأزمنة متعاقبة،نتيجة ما تضمره العلاقات النحوية من إشارات مغايرة، تستند إلى قوانين عامة،تتمايز بالثبات والتغيير، كونها لا تتبنى أحادية الغاية، بل غايتها تعدد الدلالات وتبادلها من خلال تبادل الأنساق النحوية، المتشابكة في نظام بدائلي، تتداخل فيه المعاني، وتتوازى، وتتسامى في عملية لغوية دلالية مبنية على الإفصاح والإضمار والتقدير والتأويل.

كشفت، معظم هذه الدراسات، عن دور الثنائيات في تشكيل المعنى؛ ولكنّها كانت دراسة تتناول تفكيك البنيات الداخلية، من دون أن تبني هيكلية جديدة، ترشد إلى الحقائق، التي يمكن التوصل إلى معرفتها من خلال القراءة النقدية، فكانت دراسة الثنائيات عنصرًا رئيسًا في التحليل البنيوي، الذي حدد منهجه عبد السلام المسدي بأنّه: "يعمل على إثبات الأجزاء فإذا ركبت وفقاً لثنائيات محددة، أثمرت نظاماً نسقياً، هو إحدى الصور المنعكسة على مرآة البنية، ومن هذه الثنائيات نبع مجال خصب للرياضة الذهنية بحثاً عن تطابق، أو تقابل، وعن تماثل أو تباين[24]". ولكن دراسة التقابل والتماثل وغيرها من دراسة الثنائيات لا تسعى إلى الكشف عن الأسباب الكامنة وراء

تشكل الكل، وما يضمره من حقائق مستترة وراء حجاب الألفاظ، المتباينة في قدرتها على الستر والحجب، بما تتمتع به من خصوصية في الصياغة والتركيب.

تظهر عملية التفكيك آلية دور الجزء في آلية إنتاج الكل للدلالة، وذلك بإعادة التركيب على شكل ما، وليس ببعثرة الأجزاء وتحديد الثنائيات، ودراسة الضمائر فقط، بل بالكشف عن الأسباب الكامنة وراء إحداث هذه الثنائيات، وخلق الصيغ التبادلية في أشكال التراكيب الصرفية والنحوية، ومن ثم إلقاء الضوء على قيمة الدلالات التي تمّ التوصل إليها؛ لأنّ "الأثر الأدبي يكتسب قيمته من كيفية صياغته للمواد العينية المتوفرة لديه"[25] ومن قوانين تنظيم العناصر وقدرتها على التحويل وتعدد الدلالة؛ وهذا شأن أيّ خلق فني إبداعي، تتحدد قيمته من خلال معرفة عميقة بطريقة صياغة المواد الأولية، وكيفية ترتيبها، وتنظيمها في أشكال متباينة ومختلفة.

يشغل المكون النحوي حيزًا رئيسًا في دراسة ماهية العلاقات اللغوية، المنتجة المظهر الكلي للنص، لأنّ كلية النص محكومة بعدم التناقض، وهذا محكوم بمنطق اللغة، الذي يربط المعنى المحوري العام بدلالات الأجزاء؛ في نسق لفظي موحد في ظاهر الشكل، وباطنية الدلالة، فإذا فككت الأجزاء وتمّ القبض على بعض ما تبطنه من رموز وإشارات، وجب معرفة ارتباط المعاني الجزئية بالروح الكلية العامة للجسد النصي، ومن ثمّ دورها في تقمص حركية الروح العامة، فلا كلية من دون تلاحم الأجزاء، ولا قيمة إيحائية للجزء من دون ارتباطه بكلية عامة مرتبة ومتناسقة.

إن دراسة العلاقات الباطنية بين الألفاظ تحضّ الناقد البنيوي على استجلاء أسرار الإيقاعات الموسيقية للغة، وما تحمله من دلالات نفسية مستبطنة في التناسق الصوتي للألفاظ، وفي تشكل النغم الخارجي، والبوح الوجداني، لأنّ بنية النص مرتبطة بالموسيقى وأداءاتها، لذلك كان من الضروري دراسة المكون الصرفي ومعرفة دلالاته، لأنّ التبدل الصوتي مرتبط بتحولات الأنساق الصرفية، وهو محكوم بطبيعة إفصاح النفس البشرية عن أسرارها، وبقدرتها على تسخير المنطوق اللفظي وفق ما توجهه حركات البوح الداخلية.

سعى النقاد العرب إلى تأسيس منهج علميّ للنقد البنيويّ، ولكن النقد البنيوي كما يراه "روبرت يونغ" يفترض "أنّ ما يجعل المعنى ممكناً هو وجود أنساق أساسية من التقاليد التي تمكن العناصر من العمل فرادى وضمن العلاقات؛ فالتحليل البنيوي يخاطب نسق القواعد والعلاقات الكامنة وراء كل عملية تدليل، ويقوم نشاطه في الغالب على تطوير نموذج لهذا النسق"[26]، ولكن الدارسين العرب لم يستطيعوا مقاربة القوانين النحوية والصرفية والبلاغية في معظم الدراسات النقدية، ولم يعملوا على وضع نظرية نقدية تنطلق من أسس عربية تتجاوز الجاهز بنوعيه المقدس والوافد.

سادسًا: نقطة على السطر

إن المنهج البنيوي منهج علمي يسعى إلى كشف القوانين التي تنظم تحولات اللغة في كلية عامة، ويحرص هذا المنهج على دراسة التغيرات التي تطرأ على عناصر اللغة فتغير من وظيفتها الأدائية والدلالية، فلا يتوقف عند رصد التفاعلات؛ لأنها لا تقدم طرحاً علمياً، فالرصد يكتفي بالتوصيف والدخول في دائرة مفرّغة من حركية النقد العلمي، علمًا أنّ النقد البنيوي غايته الكشف المعرفيّ.

إنّ نقدنا العربي يحتاج إلى منهج بنيويّ علميّ منبثق من خصائص اللغة ونظام تراكيبها، ومتفاعل مع نظريات النقد العالمية التي تعزز إمكانياته وتقوي مناعته.

مما لاشك فيه أنّ النقد العربي يتميز بالإبداع الفردي الذاتي، ولكنّه يحتاج إلى ترسيخ مفاهيمه على أسس علمية تؤصل لمدارس نقدية تتبادل الخبرات والطاقات والقدرات مع المدارس النقدية العالمية وفق معايير علمية تتلاءم وروحية النصوص العربية بعيداً عن الإسقاطات والتقليد.

الهوامش

1- أستاذة في الجامعة اللبنانية

2 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 90.

3- الفخر الرازي، نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، ص13.

4 - ابن منظور، لسان العرب، مجلّد 3، صفحة 425.

5 -Larousse, page 283.

6- لسان العرب مجلّد 14، صفحة 85.

7 - Larousse, page 968

8 - Piaget. Le structuralism, P.U.F., Paris 1974 p. 6-7.

9 - رولان بارت مقالات نقدية، صفحة 257.

10 - ابن رشد، تلخيص العبارة، ص 38.

11- الفارابي، كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين، صفحة 84.

12 -Lieux et non lieux, page 117.

13 -Todorove, T.2 – Poétique, page 18-19.

14- أفلاطون، فيدروس، صفحة 364.

15 - المصدر نفسه، صفحة 206.

16- الغزالي، إحياء علوم الدين، ج 4، صفحة 297.

17 - صلاح فضل، نظرية البنائية، صفحة 294.

18 - الفارابي، شرح العبارة، صفحة 31.

19 - الزجاجي، الإيضاح في علل النحو، صفحة 46.

20 - الفراء، معاني القرآن، ج 2، صفحة 42.

21 - سورة الزمر، آية 67.

22 - في النص الشعري العربي، صفحة 69.

23 - صلاح فضل، شفرات النص، صفحة 17.

24 - عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، صفة 23.

25 - صلاح فضل، نظرية البنائية، صفحة 207.

3 -Robert young, post structuralism, page26.

قوانين الخطاب في التواصل الخطابي

الأستاذة / حمو الحاج ذهبية

تتمثّل أهمّ العلاقات التي تقيمها النظرية التداولية مع فهم أفعال الكلام في احتكام سلوكاتنا اللغوية إلى قواعد أو إلى مبادئ عالمية من طبيعة عقلية. تختلف هذه الفكرة عن المفهوم التقليدي للعلاقة الموجودة بين اللغة واستعمالها، بحيث تحدّد مجموع المعطيات التداولية(المكانية، الزمانية، والشخصية)، ومجموع المعارف المشتركة بين المتخاطبين قيمة استعمال ملفوظ ما في سياق معيّن، وبتعبير آخر، تفترض النظرية الكلاسيكية أنّ معنى الملفوظ في حالة الاستعمال تابع للسياق الذي يرد فيه.

نجد في مقابل التصوّر السياقي لتأويل الملفوظات، عددا من المقاربات التداولية التي تضع الفرضيات بحيث تتحدّد طرق استعمالنا للغة في التواصل وفي الخطاب بواسطة مبادئ عامة على أساس الاستنتاجات التداولية(1).

سبق "جريس"Grice إلى مثل هذه الاستراتيجية في مقال نشره في 1975، عرض فيه تحليلا تداوليا، بحيث يتمثّل في تحديد ميدان علم الدلالة في مظاهر تلائم الملفوظات من حيث شروط تحقيقها. إنّ ما جاء به "جريس" غير منفصل عن تحليل الأفعال اللغوية غير المباشرة، ولا عن الأوجه الخطابية كالمجاز المقترحة في الفلسفة اللغوية (سارل1982). وفي موازاة أعمال "جريس"، نجد تصوّرا للتحليل التداولي يهدف إلى التحكّم في استعمال المبادئ التداولية، والذي يتوسّع في فرنسا على يدّ "ديكرو" في أعماله حول الظاهرة الحجاجية، وتمثّل هدفه عكس مقاربة "جريس" في تفسير المظاهر الملائمة للملفوظات باعتبارها نتائج لظواهر حجاجية داخلة في إطار بنية اللغة.

لن تصبح قوانين الخطاب بهذا المنطلق مبادئ تفسّر آثار المعنى المرتبطة باستعمال الملفوظات، ولكن مبادئ تفسّر الاختلاف بين الظواهر الحجاجية الخاصة بالجمل في اللغة، ومجالاتها المرجعية في الخطاب.

لقد خلقت نظرية "جريس" طريقة جديدة للنظر إلى التداولية، وإلى مشكل التواصل: تتمثّل المساهمة الأساسية لـــ"جريس" على المستوى النظري في إدخال مفهوم"التضمين"، والذي يسمح بتفسير الاختلاف بين دلالة الجملة ومعنى الملفوظ، أمّا على مستوى التواصل، يقترح "جريس" مبدءا عاما، وهو مبدأ "التعاون".

يؤدي مبدأ التعاون إلى التواصل والتفاعل فيما بيننا مهما كانت الظروف المعتمدة والأهداف المتوخاة، فانطلاقا من ممارستنا للغة، نجد أنفسنا في دائرة التفاعل سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، وسواء رغبنا في ذلك أو لم نرغب، من هذا الجانب يقتضي الفعل التواصلي من المتخاطبين عمليتين متوازيتين: الإنتاج والتأويل، يحيل الإنتاج إلى التلفّظ الذي يرتبط بالمتكلم بالدرجة الأولى، في حين يتطلب التأويل من المتلقي الاستناد إلى عدّة وسائل لسانية وغير لسانية.

يعتبر مفهوم "المؤول" L'interprétant بالنسبة لـــ"بيرس"Peirce في مركز تعريف التداولية، بحيث انطلاقا منه يمكن بناء نظرية للكفاءة التواصلية التي تفسّر الطرق التي يمارسها المرسلون والمتلقون لغرض الفهم والإفهام، أو ما يمكن أن يتبلور في أفعال الكلام.

إنّه من المحتمل أن تكون نظرية أفعال الكلام قد ساهمت أكثر في انتشار المقاربة التداولية، فهذه النظرية ليست بنظرية لسانية، ولكن مقاربة فلسفية للغة والتي تحاول أن تفسّر بمصطلحات عامة بعض مجالات اللغة البشرية بمعزل عن أيّة لغة خاصة، فنجد جذورها في كتاب: "كيف نصنع الأشياء بالكلمات" للفيلسوف الإنجليزي "أوستين".

تعدّ الكفاءة التواصلية أساس الفعل الكلامي، وتكوينها وتوسعها في حياة الإنسان يقدّم الوسائل الكبرى للتفاعل بين بني البشر، وذلك دون إهمال للكفاءة اللسانية لما لها

من دور في التواصل. لقد أقيمت كثير من الدراسات حول الكفاءة التواصلية، إذ تظهر اللغة عند الطفل ومنذ ولادته وقبل اكتساب العناصر اللغوية الأولى على شاكلة بسيطة، وتبدو "كمجالات خاصة واصطلاحية (تواضعية) للتفاعل المشترك"، و"كنظام داخل بصفة ضيقة في نماذج تواصلية أخرى".

تختلف أنظمة التعلم من ثقافة إلى أخرى، وفي العموم يستدعي الاكتساب اللغوي الحاصل في حياة الطفل كعملية مجهودا كبيرا، بحيث تتموضع مختلف مكوّنات هذه الكفاءة في مراحل مختلفة من تطوّره، فمنذ ولادته تظهر الآليات التزامنية الداخلية إلى جانب الحركات والمنطوقات المرتبطة بصوت الإنسان البالغ، أما التناوب على أدوار الكلام فيبدأ من الشهر الثاني والثالث (حسب المنظرين والدارسين)، حيث يتطور الطفل ويتطوّر نظامه اللغوي[2]، ويتصرّف عند سن الثالثة والرابعة وكأنّه "متخاطب مشارك مثالي ".

لقد لاحظ "سمينير وبيكر" Smmenner et Beker أنّ الأطفال في سن الرابعة يستعلمون صيغًا أكثر تأدبًا مع البالغين، تظهر في الطلب غير المباشر، والتشكرات Remerciement. ويتم عندهم اكتساب "العادات" ونظام الأدب بطريقة تدريجية، وهي أساسية حتّى يكون الطفل اجتماعيًا Pour la socialisation de l'enfant، وما هو مكتسب غير مفصول عن التحكم الأدائي للغة، يسمح هذا الأخير بإنتاج الخطاب المطابق في حالة أو موقف محدّد.

أمّا في إطار التبادل الحواري، فإنّ الطفل كما برهن على ذلك "فر يدريك فر انسوا" F. François لا يستطيع إنتاج حكاية إلا بفضل الدعم الحواري للأسئلة، ولن يقوم بتكوين عمل سردي منسجم إلا في وقت لاحق وبطريقة مونولوجية Monologale، فيمكن الحديث عن الكفاءة كمعرفة للسرد [3].

نستنتج إذن أنّ الحوار سابق عن مخاطبة الذات، والكفاءة التواصلية الشاملة أسبق عن الكفاءة اللسانية، ومثلما يكتسب الطفل قوام لغوي متين، يمكن أن يفشل في ذلك، ونفس الشيء بالنسبة للكفاءة التواصلية تقول "أركيوني C.K Orecchioni" في هذا الصدد: «تتطوّر الكفاءة التواصلية في مجموعها ويمكنها أن تنهار مثل الكفاءة اللسانية» (4).

ترتبط الكفاءة التواصلية الشاملة بنوع الأشخاص، فإذا كان أغلب هؤلاء قادرين على إنتاج الأقوال التي يستخلصونها من أنواع خطابية مختلفة، فذلك لايعني تمكنهم كلّهم من تأدية بعض أنواع من الخطاب كالمرافعة Plaidoirieأمام مجلس القضاء مثلاً، إنّما راجع إلى عدم إدراكهم لكيفية التواصل التي تستدعي في بعض الأحيان أكثر مما يملكون من كفاءات.

ولكن يمكننا المشاركة في نوع خطابي معين وأن نلعب أدوارًا متنوعة، فالتلميذ غير قادر على تقديم الدرس، ولكن يمكنه أن يلعب دوره كتلميذ من حيث معرفة متى يجب عليه الكلام ومتى يجب عليه السكوت، ومعرفة مستوى اللغة المستعمل مع الأستاذ... تتطلب بعض الأدوار دراسة هامة وبعضها أقل من ذلك، فدور قارئ منشور إشهاري يقتضي تعلّمًا أقل إذا ما قورن بالدور الذي يؤديه صاحب الدكتوراه في الفيزياء النووية.

إنّ نجاح التأويل يرجع إلى اكتساب الكفاءة اللسانية إلى جانب كفاءات أخرى، وحتى وإن اختلفت في محتواها إلاّ أنّها تشكل نسيجا متشابكا يسمح إلى الوصول في بعض الأحيان إلى ما هو غير مصرّح به أي الضمني من الأقوال.

يتضمّن الدخول في عملية التواصل فكرة أنّنا نحترم قواعد اللعبة، وهو ما يتحقّق بعقد تصريحي، فنحن أمام معرفة متعارف عليها بالتعاون. ليست هذه القواعد بإخبارية ولا واعية مثل قواعد التركيب والصرف، ولكن هي مواضعات صريحة. تعرّض لهذه الإشكالية عام 1960، الفيلسوف اللغوي الأمريكي "ج.ب. جرايس" بعنوان" البديهيات

التخاطبية"[5]، بينما يفضل "أوسوالد ديكرو" تسميتها بقوانين الخطاب Lois de discours.

تلعب هذه القوانين دورا هاما في تأويل الملفوظات، فهي مجموعة من المعايير التي يجب على المتخاطبين احترامها من اللحظة التي يشاركون في فعل التواصل الكلامي، يربطها "جريس" بقانون أكبر ويدعوه بـــ "مبدأ التعاون" الذي ينبني عليه كلّ تفاعل لغوي والذي ينقسم إلى عدّة أبعاد ومن أهمّها: الصدق، الشمولية، الوضوح، وتتأسس على السنن اللساني وعلى سنن من المواضعات[6].

ينبغي على المتخاطبين طبقا لهذا المبدأ تقاسم نوع من الإطار والمشاركة في إنجاح العملية التواصلية حيث يعترف كلّ واحد منهما بنفسه مثلما يعترف للآخر ببعض الحقوق والواجبات، فيمكن الحديث عن مجال استعمال واستغلال القوانين الذي يتبيّن من خلال هذه الأمثلة:

أ – إنّ سيارتي فارغة من البنزين.

ب – هناك محطة لذلك في الشارع المجاور.

نستنتج من هذا المثال المستعمل من طرف جرايس توظيف قانون الإفادة L.De pertinence، فإذا كان (أ) يفترض أن (ب) يحترم مبدأ التعاون، فإنّ (أ) يستنتج أنّ المعلومة التي قدّمها له (ب) مفيدة، أي أنّ المحطة مفتوحة والبنزين متوفر.

يمكن أن يتبيّن استعمال قانون الكمية Quantité بواسطة (أ) الذي يتضمّن (ب)، يفترض المخاطَب أن المتكلّم قد احترم القانون الأول للكمية، إذ أعطى المعلومة الأكثر قوّة، ويستنتج أنّ العلم في المثال الموالي لا يحمل لونًا آخر.

1 – العلم أبيض.

2 – العلم أبيض كاملاً.

نشير إلى أنّ هذا التضمين لم يبلغ بواسطة (3)، وكنتيجة لذلك فإنّ (2) ليست بتضمين لــ (3)، وبالعكس (3) يتضمّن (4).

3 – العلم أبيض وأسود.

4 – العلم أبيض جزئيًا.

– العلم أسود جزئيًا.

وأخيرًا يوجد (5) كاستعمال لقانون النظام، إنّ المعنى غير الثابت لحرف العطف (و) لا يدخل في دلالتها اللسانية، ولكن لهذا المعنى تضمين تحادثي (6).

5 – صرخ عمر وبكت أمينة.

6 – صرخ عمر ثمّ بكت أمينة.

إنّ البحث عن قوانين الخطاب يعني البحث عن إنجاح العملية التواصلية، بحيث كلّما احترمت هذه القوانين كلّما استطاع المشاركون الوصول إلى أغراضهم دون عوائق. تعدّدت هذه القوانين في طبيعتها وفي أهدافها إلاّ أنّ المشكل كامن في شروط تطبيقها، إلى جانب تشابكها في بعض الخطابات[7]، مثلا:

– **الصدق والتواضع**: "**إنّني بخير شكرًا**" هي الإجابة الصحيحة والطبيعية للسؤال "**كيف حالك؟**" إلاّ إذا كانت هناك أسباب تجعلني أتصوّر غير ذلك، كأن اعتقد أن الشخص السائل لا يهتم حقيقة بحالتي الصحية.

– **الشمولية/الإخبارية**: نلحظ عندما نقرأ لافتة "**ممنوح التدخين، والأكل والشرب**" أنّ الإشكال واقع في قانون الإخبارية، فهو لا يوجهنا إلى ما هو ممنوع القيام به في ذلك المكان المحدّد، فالعمل إذن يبقى رهين المتلقي في تأويله مثلما يشاء أو بطريقته الخاصّة، فهو غير إخباري، وغير مفيد من جانب.

– **الشمولية والإفادة**: يعتقد المخاطَب في بعض الأحيان أن مخاطِبه كان شاملاً[8] فيما يذهب إليه من أقوال، في حين لم يكن كذلك، إلا أنّ صفة الإفادة يمكن أن

يتميّز بها إلى جانب الإخبار، مثلا[9]: "**استيقظ الطفل الصغير، واتجه إلى الحمام ليغتسل، ولكنّه يصدر بكاءً حادًا، تسرع الأم وتتساءل عمّا يجري**".

س: ما الذي حدث يا إلهي ؟

ع: الصابون في عيني.

س: كيف يجب أن يكون الصابون دائمًا في عينيك وليس في مكان آخر.

إنّ قول الطفل أن الصابون في عينيه هو الشيء الوحيد الذي يطرح الإشكال، والذي يعتبر الصراخ الأمر الذي ينبغي على الطفل تبريره، فيمكن أن يكون الملفوظ أكثر إفادة مع قليل من المعلومات مما يسمح للمخاطب بتعديل معارفه أو إثراءها، وهنا تتضح علاقة الإفادة بالإخبارية، بحيث يمكن أن نقول أنّ:

- ➢ الإخبارية شرط ضروري للإفادة، ولكن غير كاف.
- ➢ يمكن أن نكون إخباريين غير مفيدين.
- ➢ لنكون مفيدين يجب أن نكون إخباريين.
- ➢ الإخبارية محتواة في الإفادة. يمكن أن تكون الإفادة محتواة في الإخبارية ويمكن أن تكون غير ذلك.

كما يمكن للتتابع الجملي غير الإخباري في حالة استثنائية أن يصبح مفيدا إذا وجد في توظيف حجاجي مثل:

- ليس رئيسا ولا وزيرا أوّلاً...وبعد
- إذا لم تكن ذاهبة كان عليها أن تبقى: وبعد...

إنّ الإفادة ليس بشرط ضروري للإخبارية، ولكن لا يمكن تصوّر أي قانون من القوانين الخطابية بمعزل عن قانون الإفادة. يمكن إذن تأييد فكرة "ارتباط كلّ الأحكام التحادثية بحكم الإفادة، فهذا الأخير هو الأكثر دقّة من الأحكام الأخرى"[10].

تؤدي هذه القوانين في انسجامها أحيانا إلى العمل وفق "الواجهة"، أي أنّ باحترامها يحقق التواصل أغراضه، فمن مصالح المخاطب المحافظة على واجهته (مما يحدث في الحالات العادية)، إلاّ أنّ هذه الأفعال معرّضة للتهديد، مما يستوجب الاستنجاد ببعض الاستراتيجيات التفاعلية قصد إنقاذ التواصل، وباعتبار أن بعض الأفعال تشكّل تهديدًا على الواجهة السلبية أو الإيجابية للمخاطِب فإنّه يمكن تصنيفها إلى:

أ – الأفعال المهدّدة للواجهة السلبية للمخاطَب: الأمر، الطلب، النصيحة، التهديد، العرض...

ب – الأفعال المهدّدة للواجهة الإيجابية للمخاطَب: النقد، الإهانة، عشقه لذاته Narcissisme، سوء الاستقبال Rebuffade، تأنيب Réprimande...

جـ – الأفعال المهدّدة للواجهة السلبية للمتكلّم نفسه: الوعد، الاقتراح...

د – الأفعال المهدّدة للواجهة الإيجابية للمتكلّم: الاعتذار، الاعتراف، النقد الذاتي، الإهانة الذاتية... لا ينصح بمثل هذه الأفعال للأشخاص الذين يحتلون مكانة "عالية أو مرموقة" في المجتمع، ويرغبون الحفاظ عليها.

نجد إذن أفعالا تهدّد الأوجه الأربعة في حالة التفاعل بين المخاطبين، ولكن يجب تقبّل مبدأ عاما يرمي إلى البحث عن "الاحتفاظ بالواجهة"، مما يسمح بإنشاء قواني تدعى بقوانين المواضعة L. De convenance، أو التهديد، أو اللياقة، أو التهذيب.

أ – القواعد المتعلّقة بسلوك المخاطِب إزاء المخاطَب

1 – تؤدي بالنسبة للأغلبية إلى مبدأ تهيئة – حسب الإمكان – الواجهات السلبية والإيجابية للمتكلّم.

– **الواجهة السلبية:** تفادي تقديم أوامر عنيفة.

– **الواجهة الإيجابية:** تفادي الاستهزاء بالمخاطَب، فمن القبيح قول السوء عن الآخرين، خاصّة إذا تعلّق الأمر بمشاركه في الخطاب، ولهذا تخضع لتبني سلوك تحادثي خاص ومميز، إذا كنّا نتحدّث للمخاطِب عن المخاطَب مثلاً: لوصف شخصٍ ما لمخاطَبه، فإنّنا لن نتردّد في استعمال بعض العلامات الخلقية والسلبية، ولكن إذا وجدنا

في حالة وصف لمخاطِب مخاطَبه كالتحقق من رقم الهاتف مثلاً، فإنّنا نوظف الوصف من قبيل: **هل أنت أشقر؟، هل أنت قصير ؟، هل شعرك مجعّد ؟...**

نلحظ أن الملفوظين السابقين يبينان كيف أن قانون "المواضعة" يمنع بعض الملفوظات من الظهور، وتتكفل بجعل العلاقات فاعلة بين المتخاطبين، وإن لم يحترم المخاطِب مثل هذا القانون فإنّه يقع في الذلة وهي الخطأ الذي يرتكبه المتكلّم لا إراديًا فيوصف بالمثير للسخرية Ridicule[11]، وهذا يعني أن النقد، والمواجهات، والمسبّات Les invectives، والنذالة Goujaterie، السخرية Raillerie، وغيرها من الإساءات اللغوية تعدّ من الأمور المتداولة، والرجوع إليها لا يتم إلا بحذر واعتدال Modération.

ب – القوانين المتعلّقة بسلوك المتكلم/المخاطِب إزاء المخاطِب

يسلك المرء سلوكا معيّنا حتّى لا يفقد واجهته سواء تعلّق الأمر بالواجهة الإيجابية أو بالواجهة السلبية، فيجب أن ينقذ المخاطِب مجاله قدر ما يستطيع وأن يحمي نفسه من هجوم الآخرين واجتياحهم له، أمّا الواجهة الإيجابية فهي تفرض على المخاطِب ألاَّ يترك المجال لأن يُهان في صورته (الإجابة عن النقد، والهجومات الكلامية، والإهانات)، ولا يشارك هو بالذات في هذه الإهانات، يمكن أن نستنبط من هذا المبدأ ما ندعوه بقانون الحذر La loi de prudence.

يقتضي قانون الحذر عدم طرح الأسئلة التي لا نرغب الإجابة عنها، أو عدم قول أي شيء لتفادي التعقيدات، وضمن قانون اللياقة يحاول المتكلّم تفادي الظواهر التخاطبية الأكثر كشفاً للمقاصد أو القابلة لأن تصدم الآخرين انطلاقاً من مضمونها الخاص أو من صياغتها.

تبدو الأمور أكثر إثارة عندما نتحدّث عن قانون الشرف، الذي يفترض احتفاظ الإنسان بشرفه مهما كانت الظروف وألاّ يتراجع عن مواقفه، ولكن يجب ألا يكون المخاطِب فخورًا ومغرورًا بنفسه، وهو ما يتبلور في "قانون التواضع"[12]، والآثار

الناتجة عن خرقها ستكون الإفهام بالجنون، أي عند خرق قانون البساطة والاتجاه إلى الغرور المطلق مثل ذلك الفنان الذي كتب على جدارية: "**أنا أفضل فنان على الإطلاق**"، وفي هذه الحالة يحاول المخاطَب أو المتلقي إنقاذ المتكلّم بالاهتمام به بصفة غير جدية، وذلك لعدم تصديقه ولذهوله.

إلى جانب قانون البساطة نجد سلوكات متنوعة يلتزم بها المتكلم أو المخاطَب أثناء التخاطب، مثل عدم الإفراط في مدح الذات، لأنّ ذلك غير مرغوب فيه والاعتذار من حين إلى حين حسبما تتطلبه قانون اللياقة والأدب، فصيغة الاعتذار مثلاً تهدف إلى إصلاح ما وقع من إهانات أي خرق لقانون الخطاب، مثلا:" **أعتذر لهذه المقاطعة... لقد أحسست بالدوار لأنّني، عذرًا، أحسست بفقدان الوعي للحظات**...إضافة إلى "**الابتسامة القصيرة**" Le petit rire الذي يعدّل من اختراق قانون من قوانين الخطاب مثلاً: **أتعرف إنّني أتذكر جيدًا** (ابتسامة قصيرة)... **وأمتلك ثقافة واسعة** [ابتسامة قصيرة].

تسمح القوانين الخطابية بالحساب التأويلي للدلالات الضمنية المتفرّعة عن الدلالة الجانبية[13]، فهي تبيّن أنّ اللغة لا تعمل على أنّها وضع فقط، بحيث تفترض التعبير عن كلّ المحتويات بطريق صريحة. لقد صنّف "جريس" قوانين الخطاب أو "القوانين الكلامية" أو "القوانين البلاغية" إلى ستّة مبادئ، ومن الملاحظ أن الاختلاف بين تصنيفه وتصنيف "جريس" يتمثّل في كون القوانين الخطابية عنده مستنبطة من تحليل مختلف الظواهر اللسانية، بينما تشكّل عند "جريس" مجموعة كاملة وشاملة[14].

إنّ قوانين الخطاب أو أحكام المحادثة ليست بقواعد أخلاقية، ولا بقواعد نحوية، ولكن يسمح عملها بانزياح الدلالات "غير المصرّح بها"، وبصفة عامة تمكننا من إعادة بناء التبادلات بطريقة لا تخرجها عن الانسجام ولا عن الاتساق.

المراجع المعتمدة:

1- Moechler. J, Reboul. A, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Edition du seuil 1994, p. 201-202.

2- حلمي خليل، اللغة والطفل، دار النهضة العربية، بيروت 1985، ص 62-63.

3 - Vion. R, La communication verbale, analyse des interactions, Hachette édition, Paris 1992, p. 88.

4 – Kerbrat-Orecchioni. C, Les interactions verbales, Armand colin Editeur, Paris 1990, p. 35.

5 – H.P.Grice, Logique et conversation, in Communication n 30, Paris 1979, p. 57- 72.

6- د.مانقونو، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ترجمة محمد يحيا تن، منشورات الاختلاف، الجزائر2005، ص 75.

7– Kerbrat-Orecchioni. C, L'implicite, Armand colin éditeur, Paris 1986, p. 258.

8– Ducrot, O. Dire et ne pas dire, Hermann éditeur, Paris 1972, p. 134.

9 – Kerbrat-Orecchioni.C, L'implicite, p. 258.

10 – Sperber.B, Wilson.D, L'interprétation des énoncés, in communication n 30, Paris 1979, p. 80.

11– Kerbrat-Orecchioni.C, L'implicite, p. 231.

12 – Kerbrat-Orecchioni.C, L'implicite, p. 236.

13 – Charaudeau.P, Mainguenau.D, Dictionnaire d'analyse de discours, Edition du seuil, Paris 2002, p. 357.

14 - H.P.Grice, Logique et conversation, p. 61.

الوظائف التداولية للجملة الاعتراضية
في الخطاب الأدبي

كاهنة دحمون

برزت منذ مطلع هذا القرن مناهج لسانية اختلفت منطلقاتها ومناهجها لوصف اللغة ومحاولة تفسيرها من زوايا مختلفة، منها المنهج الوظيفي الذي وجّه اهتمامه بوظائف اللغة وبأثر التفاعل التخاطبي في الموقف الذي يجري فيه استعمالها باعتبارها تلفظاً وانجازاً، ليستند بذلك على البعد التداولي، أي بالنظر إلى المقال والمقام، بما يحقق أهداف التعبير والتواصل والغايات المراد الوصول إليها. لذا سنهدف في هذا البحث إلى دراسة الوظائف التي تحملها الجملة الاعتراضية في بنيتها ودلالتها من وجهة نظر تداولية ذلك أن التركيب النحوي له دلالته ومقاصده في الاستخدام في مقام معين، بالنظر إلى الظروف المحيطة بالانجاز الكلامي أو ما يسمى أيضا بالوضع التخابري بين المتكلم والمخاطب في طبقة مقامية معينة لتلبية حاجات وأغراض.

ولا نجد وصفا للغة العربية من وجهة نظر تداولية، إلاّ ما قدّمه أحمد المتوكل في كتابه "الوظائف التداولية في اللغة العربية" مستعينا بنموذج "سيمون ديك S.Dijk"[(•)] في النحو الوظيفي كما تتبعناه. وهذه الوظائف التي سنقدمها هي:

1- المبتدأ Theme: وهو ما يحدد مجال الخطاب وموضوعه.

2- الذيل Tail: المكون الذي يحمل معلومة توضح معلومة داخل الجملة أو تعدلها.

3- المحور Topic: المكون الدال على ما يشكل المحدث عنه داخل الجملة (الحمل).

4- البؤرة Focus: هي المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية أو بروزا في الجملة يجهلها المخاطَب أو يشك في صحتها وينكرها[(1)].

وقد أضاف إليها المتوكل، وظيفة خامسة هي وظيفة:

5- المنادى Vocative: الدالة على المنادى في مقام معين.

ووظيفة كل من: المبتدأ والذيل والمنادى، وظائف تداولية تقع خارج الحمل، فهي وظائف خارجية. أمّا المحور والذيل، فهما وظيفتان تداوليتان تقعان داخل الحمل، وتعتبران جزءًا منه، فهما وظيفتان داخليتان. كما يقترح أن نميز داخل وظيفة "البؤرة" بين « بؤرة الجديد وبؤرة المقابلة من حيث نوعية البؤرة، وبين بؤرة المكان وبؤرة الجملة من حيث مجال التبئير.»[2].

وتتكون بنية النحو من جانب نظر النحو الوظيفي، على أساس ثلاث مستويات تمثيلية:

1 – مستوى لتمثيل الوظائف الدلالية: كوظيفة المنفذ والمتقبل والمستفيد والمستقبل والأداة والمكان والزمان.

2 – مستوى لتمثيل الوظائف التركيبية: كوظيفتي الفاعل والمفعول.

3 – مستوى لتمثيل الوظائف التداولية: كوظيفة المبتدأ ووظيفة المحور[3].

ويُقترح أن تشتق الجملة عن طريق بنيات ثلاث، هي: البنية الحملية والبنية المكونية أو التركيبية والبنية الوظيفية. وتتكون البنية الحملية بناءً على قاعدة "الأساس"[*]، التي تشمل كل من المعجم وقواعد تكوين المحمولات والحدود من "أطر حملية" وهي أصول ومشتقة (كالفعل) وحدود هي سائر الكلمات في الجملة ليتم تكوين "أطر حملية نووية" تشتمل على محمول وعدد معين من الحدود، وهذا حسب ما يقتضيه المحمول.

وتنقسم حدود المحمول بهذا إلى موضوعات ولواحق، أو إلى ما يمكن أن نسميه أيضا:

1) حدود – موضوعات.

2) حدود – لواحق.

ثم تقوم قواعد إدماج الحدود، بدمج الحدود في محلاّتها وفق قيود الانتقاء بالنسبة للحدود–الموضوعات – ليتم بذلك تكوين البنية الحملية النهائية للجملة، والتي تتضمن الوظائف الدلالية.

ويمكن أن نمثل لما سبق ذكره، بالجملة الاعتراضية ذات المحمول الفعلي التي وقعت بين الفعل وفاعله أو بين المحمول وموضوعه بغرض الدعاء، في قول التوحيدي في الإشارات الإلهية:« جفَّ – أنار الله صدرك – القلم وفَنِيَ القرطاس...»[4].

- أنار: محمول (فعل).
- الله: حد – موضوع (فاعل).
- صدر: حد – موضوع (مفعول).
- الكاف: للمخاطَب، وهي للتخصيص (أداة)، لاحق المحمول.

ويضع "ديك" حسب "المتوكل"، دائما، لإسناد الوظائف الثلاث – الدلالية والتركيبية والتداولية إلى موضوعات البنية الحملية – القيد الآتي « أن لا يسند لكل موضوع أكثر من وظائف ثلاث: وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية ووظيفة تداولية»[5] أي أنّه لا يمكن أن يحمل مكون واحد أكثر من ثلاث وظائف. بمعنى أن يأخذ المكون من كل نوع من الوظائف السابقة وظيفة واحدة. إلاّ أنّه وفي المقابل، يمكن أن تسند وظيفة واحدة إلى أكثر من موضوع أو مكون واحد داخل نفس الحمل. مثال ذلك قول التوحيدي في مقام الدعاء: « أطلت – **أطال الله طولَك**– من غير طائل... »[6].

	أطال	الله	طول	ك
الوظيفة التركيبية	فعل	فاعل	مفعول	مضاف إليه
الوظيفة الدلالية	محمول	موضوع	موضوع	لاحق
	محمول	منفذ	مستقبل	مستفيد
الوظيفة التداولية		محور	محور	محور

نلاحظ من خلال هذا المثال، أنّ كل مكون أخذ من كل مستوى وظيفة واحدة وأسندت وظيفة المحور إلى أكثر من مكون واحد في نفس الجملة، وهذا في الجانب التداولي.

ويتم إبراز الوظائف التداولية، بإسناد الوظائف التركيبية أولاً، إذ ثمة «وظائف تداولية تسند بالدرجة الأولى إلى مكونات حاملة لوظائف تركيبية معينة»(7). وهذا عن طريق إسناد الوظائف كأن تسند وظيفة المحور إلى المكون الذي يحمل الوظيفة التركيبية "فاعل"، والوظيفة الدلالية "منفذ".

ولتمثيل ذلك في الجملة الاعتراضية، كان لا بد من النظر إلى نسق الجملة من حيث بنيتها التركيبية إضافة إلى بنيتها الحملية، مع اعتبار المقام والسياق الخارجي الذي أنجزت فيه. وهذه أمثلة الجمل الاعتراضية التي تحمل في بنيتها وظائف داخلية ووظائف خارجية عنها، ووظائف في شكلها الخارجي.

يقول التوحيدي: « ...ومن كان يقول لمَ – **ولم محذوقة في مخاطبة الملوك**– ومن كان يقول كيف – **وكيف مرفوعة عن مواجهة الأرباب**– إنّما لما وكيف للعزيز إذا أدب به الذليل وللسيد إذا قوم به عبد.»(8)، وهي جملة اعتراضية مركبة. فأداتا الاستفهام "**لِمَ**" و "**كيف**" هما اللتان تأخذان الوظيفة التداولية الداخلية "**المحورTopic** "، لأنّهما المحدثان عنه داخل الجملة، أو داخل الحمل ولأنّها تمثل محط اهتمام المتكلم، لكي يبلغها إلى المخاطَب، في محمول غير فعلي.

يقول أيضا: « بيني وبينك أحوال – **اللسان لا يصنفها والعبارة لا تصرفها، والوصف لا يأتي عليها والإشارة لا تصل إليها، كل ذلك للطافة ورقة ونحافة ودقة** – من فضلك الذي أظلّتني غمامته.»(9) فاللسان والعبارة والوصف والإشارة، مكونات تقع داخل الحمل، تأخذ وظيفة دلالية هي وظيفة المنفذ، لذا فهي تحمل وظيفة تداولية هي: وظيفة المحور. وضميريا يمكن إسنادها أيضا إلى محدث عنه خارج الجملة، ناب عنه الضمير "هاء" وهي "الأحوال".

وما يأخذ وظيفة "المحور" في الجمل ذات المحمول الفعلي، مثال الجمل الاعتراضية « فأمّن الآن – **حاطك الله** – على دعائي، وقرّب أذنك من ندائي»[10] « فاستمع الآن – **يرحمك الله**– فقد حملت على نفسي لك اعترافا بفضلك وقضاءً لحقك...»[11]، وغيرها. ونمثّل بالأولى، فهذه الجملة تحمل الوظائف الثلاث في مستوياتها كما يلي:

	حاط	ك	الله
– المستوى التركيبي:	فعل	مفعول	فاعل
– المستوى الدلالي:	محمول	مستقبل	منفذ
– المستوى التداولي:		محور	محور

ونلاحظ بأنّ كل مكوّن، لا يحمل أكثر من ثلاث وظائف، إلاّ أنّ الوظيفة الواحدة يمكن أن تسند لأكثر من مكوّن أو موضوع واحد في الحمل نفسه، إذ أسندت وظيفة المحور لمكوّنات واقعة داخل الحمل، وليس خارجه، فهي مرتبطة بالمحمول، وكما أنّه وقبل أن تسند إلى المكون الوظيفة التداولية، كان يحمل قبل ذلك وظيفة تركيبية ووظيفة دلالية. ولقد أسندت وظيفة المحور للمكون الذي يحمل وظيفة الفاعل(المنفذ)، والمفعول (المستقبل والمستفيد). وأسندت أولا للفاعل لأنّه الأحق بها على غيره، كونه الأسبق من غيره في إسناد الوظائف. وإذا عدنا إليه من الناحية التركيبية في علاقة الإسناد في الجملة، فالمسند إليه هو الأحق بالمسند، ثم إنّ الموضوع الأوّل أحق بمحموله.

كما يمكن أن تأخذ هذه الوظيفة الجملة الإعتراضية برمتها كما في قـول التوحيدي: « أيحسن بك – **بعد هذه اللطائف السابقة، وبعد هذه النعم السابغة، وبعد هذه الأيادي المتتابعة**– أن يطلع من سرك على سوء ظن به إيثار هوى عليه، أو على تقصير في خدمته...»[12] وفي: « قد تجشمت لك – **متبرعاً** –هذه النصائح فتجشم لنفسك –**متسرعا**– إلى القبول، فإنك بذلك أحظى مني...»[13]، «والناس رجال: فرجل – **مع أحكام إلفه وغوالب عادته**– لا يرعي على نفسه ولا يمكّنُ المواعظ من سمعه؛ ورجل وقف بين الأمور محاسبا، فطال حسابه وضاق جنَابه، فخلّط ورجّى وتمنى،

ورجل ادّكر واعتبر، فبكى واستعبر، وقال وحسَّر، ثم سكت وتحسَّر.»[14] وهذا لأنّها تعتبر المعلومات المعطاة المراد ايصالها إلى المخاطَب، والتي تظل ثابتة في الجملة المعترضة فيها، يقول أيضا: « يا هذا: إذا اعتراك الرَّيب في هذا المسموع، فاحتط لنفسك بالرجوع إلى قلب مسلّم من الهوى... وإن كنت قد كفيت الريب – **وإنّما ترنحك لعائقات عاداتك، وباقيات قرنائك الذين سحبوك على الضرَّاء بالغرور، وقربوك بالأماني على الدهور**– فإنّ ذلك يمحي عنك بعزمة أواه، أو همة مُنيب، ووثبة صادقة، وكد يسير.»[15] فهذه الجملة فيها إيضاح وتوكيد على أنّ ما يحدث للمخاطَب، بسلوكه الطريق الخاطئ، إنّما راجع إلى ميوله إلى ملذات النّفس والدنيا ولفت الانتباه إلى هذا الأمر هو الذي جعل من الاعتراض محوراً، لعلّ المخاطَب يراجع نفسه فيهتدي، لأنّها موجّهة إليه بالخصوص.

تشكّل **البؤرة Focus** موضوعا من موضوعات المحمول فتأخذ بمقتضى ذلك وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية. وكما رأينا سابقا، لإسناد الوظائف التداولية يتم أولاً إسناد الوظائف التركيبية، ولا يمكن أن يأخذ مكون واحد أكثر من ثلاث وظائف، إلاّ أنّه يمكن أن تسند وظيفة واحدة إلى أكثر من مكون واحد داخل نفس البنية الحملية، حسب النحو الوظيفي، وهذا بمقتضى شروط مقامية مرتبطة بالمعلومات التي يمتلكها المخاطَب حسب اعتقاد المتكلم، فتكون بذلك الجملة الاعتراضية التالية «أُعْلمك – **منحك الله السول ودَرْكَ المأمول**– أن الجمة المأخوذة علينا، المسوقة بالعقل والشرع إلينا: الوقوف على المقاصد بحقائقها من غير ريب يقدح، ولا شبهة تسنح.»[16]. تحمل مكون البؤرة وفق الوظائف الثلاث كما يلي:

	منح	ك	الله	السول	ودرك المأمول
– المستوى التركيبي	فعل	مفعول	فاعل	مفعول	مفعول
– المستوى الدلالي	محمول	مستقبل	منفذ	متقبل	متقبل
– المستوى التداولي		محور	محور	بؤرة	بؤرة

فالمكون "السول": يحمل وظيفة تداولية داخلية، تقع داخل الجملة، أي مرتبطة بالمحمول الذي تعدى إلى موضوع ثان، أخذ وظيفة تركيبية هي المفعول، ووظيفة دلالية هي المتقبل، أمّا الوظيفة التداولية فهي وظيفة البؤرة، لأنّها المعلومة الأكثر أهمية. وباعتبار المقام فهذه البؤرة هي «بؤرة الجديد» لأنّها معلومة غير معروفة لدى المخاطَب، فالمتكلم يعتبر أنّ المخاطَب يجهلها وأنّها معلومة غير مشتركة بينهما، فحين دعا له فهذا لاعتقاده بأنّ المخاطَب غير عارف بموضوع دعائه، لتشكل بذلك المعلومة المقصودة إبلاغها إيّاه .

ثمة مكونات لها الأسبقية في التبئير، تمثل معلومات يجهلها المخاطَب أثناء وضعه التخابري مع المتكلم، وهي « المكونات الحاملة للوظائف الدلالية "الحال" و"العلة" و"المكان" و"الزمان" و"المكونات المسورة" والمكونات الداخلة عليها "حتى".»[17]. وأمثلة ما يوضح ذلك في الجملة الاعتراضية ما يلي:

1- الظرف "**حينئذ**" في «فإذا بلغت هذا الحدّ، لم يبق بينك وبينك ضد ولا ندّ. فرد – **حينئذ** – بحره الطَّامي ظامئاً، ورُدْ روضة الناضر ناظرا، فإنك تذوق بغير مذوق ما لم يذُقْه مخلوق»[18] إذ له وظيفة دلالية هي الزمان، وقع كاعتراض مفرد، له وظيفة تداولية يحملها داخل البنية الحملية للجملة المعترضة، وهي "البؤرة"، كون المخاطب يجهل زمن الحدوث.

2- الحال "**متبرعا**" و "**متسرعا**" في «...فإني أوصيك – **متبرعا** – بما أرجو أن أكون به قاضيا لحق الصّفاء في المودة بيني وبينك.»[19]. وفي « قد تجشمت لك – **متبرعا**– هذه النصائح، فتشجم – **متسرعا** – إلى القبول، فإنّك بذلك أحظى مني.»[20] فهما يحملان وظيفة تداولية هي تبيان الحال التي واجه بها المتكلم مخاطَبه ليأتي بها والمخاطَب يجهلها في الوضع التخابري. كما أنّ المتكلم يعتقد ذلك، فيكون دورهما هو إبراز هذه المعلومة، فيحملان بذلك وظيفة « البؤرة».

3- وفي جملة «أطال الله أيّها الشيخ بقاءك - **ولا غبطة في البقاء** - وأدام صفاءك - **وكلّ العيش في الصفاء**- وأيَّدك في تناول الحق من معادنه...»[21] نجد جملة الاعتراض «**ولا غبطة في البقاء**» نجد مكوناتها تحمل الوظيفة كما يلي:

• **غبطة:** مكون مسور، له الأسبقية في التبئير، لذا يحمل وظيفة البؤرة.

• **في البقاء:** يحمل هذا المكون وظيفة دلالية هي المكان، ومن خلال التعريف السابق وبمقتضاه فإن الوظيفة التي يحملها هي «البؤرة». وغرض النّفي هنا، هو إقصاء معلومة وتعويضها بمعلومة جديدة.

والجملة الاعتراضية الثانية «**وكلّ العيش في الصفاء**» تحملها كما يلي:

• **العيش:** باعتبار أنّه من المكونات التي لها الأسبقية في التبئير، فهو مكون مسور لأنّه مخصص بالمسور (Quantité) "كل"، فإنه يحمل وظيفة تداولية هي "البؤرة".

• **في الصفاء:** يحمل وظيفة المكان دلاليا، ووظيفة البؤرة تداوليا.

وما نلاحظه هنا، هو أنّ كل مكونات هاتين الجملتين تحمل وظيفة البؤرة، أي أنّ كل الجملة تحمل وظيفة البؤرة، ما يستلزم تسميتها من حيث المجال بـــ:"بؤرة الجملة".

4- يوجّه التوحيدي كلامه لمخاطَبه، فيقول له: «بل حدثني عنك: هل حسبت أنّك رابح أو خاسر...وحبيب أو بغيض، وقريب أو بعيد، ومراد أو مريد؟... فإذا فرغت من ذلك - **وأنَّى لك بالفراغ**- فارشش ما فضل من الإحسان إليك، وأَنْعم علينا مما أنعم الله عليك.»[22] أنّى لك بالفراغ:

• **أنّى:** ظرف استفهام، يحمل وظيفة دلالية هي الزمان، يشتمل على مقام يجهل فيه المتكلم المعلومة التي يطلب من المخاطَب إعطاءه إياها، إذن فهو مرتبط بقاعدة الأسبقية والمقام الذي يشمله، فيأخذ بذلك وظيفة تداولية هي وظيفة "البؤرة". وبما أنّ المتكلم في حالة استخبار، إذن فهي: "بؤرة طلب".

5- وتحمل مكونات الجملة التالية «يا هذا:...ولا غنى إلاَّ من خزانة الله، ولا فوز بالجنّة إلاَّ بتفضل الله، ولا خلاص من نار الله إلاَّ برحمة الله. فاعلم علم هذه

الجملة، تنَلْ حقيقة التفصيل عند الله ودع- **قبل كل شيء وبعده** – الهوى عنك ولا تتخذه شريكا.»[23] وظيفة البؤرة في كلّ من:

• **قبل وبعد:** يحملان وظيفة تداولية هي "البؤرة"، لأنّهما يحملان وظيفة دلالية هي "الزمان" في مقام يجهل المخاطب هذه المعلومة وينكرها.

6- وعند مرتاض في روايته "مرايا متشظية"، نجد هذه الوظيفة في الجمل الاعتراضية الموجّهة لقبيلة بني خضران في قول المنادي: «... يقول لكم شيخكم النَّائم الهائم، وطّنوا أنفسكم على احتلاله. حتى ينتقل إلى النوم فيه. وتتخذوا أنتم في أرجائه مجالس تجلسونها... ولا تفعلون شيئا غير النوم الذي تنتظرون أن ترَوْا فيه الرُّؤى الصالحة التي تتيح لكم أن تستمطروا السماء ذهبا وفضة. بعد أن شحت عليكم بالغيث. **منذ الدهور الطويلة.**»[24]

• **منذ الدهور:** ظرف، يدل على الزمان في وظيفته الدلالية، يجهله المخاطَب في مقام يجعله يحمل وظيفة تداولية هي "البؤرة".

وهناك قيد يسند إلى الجملة التي تسند إليها «بؤرة المقابلة »، وهو « أن تكون الجملة مصدرة بأدوات مؤكدة من مثل: إنّ، إنّما، قد»[25]، كما يتبين لنا ذلك في الجمل الاعتراضية التالية:

– «وإن كنت قد كفيت الريب – **وإنّما ترنحك لعائقات عاداتك، وباقيات قرنائك الذين سحبوك على الضراء بالغرور، وقربوك على بالأماني على الدهور**- فإن ذلك يَمّحي عنك بعزمة أواه...»[26] ← فالاعتراض هنا يحمل وظيفة "بؤرة جملة" من حيث المجال، و"بؤرة مقابلة" من حيث النّوعية.

– «... ولهذا قال قائل منهم – **وقد أكثروا عنده ذكر الدنيا** -: أمّا أنا فإن تُقْبل الدنيا عليَّ لا آخذها أخذ الأشر البطر، وإن تدبر عني، لا أبكي عليها بكاء الحَرِف المُهتَر.»[27]. ← بؤرة جملة – مقابلة.

فالجملة الأولى مصدّرة بـــ "إنّما" والجملة الثانية مصدّرة بأداة التحقيق "قد"، لذا فهما تعتبران جملتان اعتراضيتان، أسندت إليهما وظيفة "بؤرة المقابلة"، لأنّهما تحملان

المعلومة البارزة والأهم في الجملة المعترضة بين أجزائها، يتشكك فيها المخاطب وينكرها، فيأتي المتكلم ليصححها في هذا المقام، في جملة مُبأرة تنتمي من حيث المجال إلى "بؤرة الجملة"، ومن حيث النّوعية أو الطبيعة إلى "بؤرة المقابلة". واستعمال "إنّما" جاء للحصر، وهي تلميح بأنّ المخاطب كان متوانيا، فاستعملها التوحيدي للتلميح والتغيير عن قصده.

ونلاحظ، بأن وظيفة "بؤرة الجملة – المقابلة" أسندت إلى الجملة الاعتراضية برمتها. وهذه الوظيفة، كما نعلم، وظيفة داخلية تقع داخل الحمل. إلاّ أنّها هنا، شغلتها الجملة الاعتراضية التي هي مكون خارجي بالنسبة للجملة المعترضة، لتعتبر بذلك مرتبطة بها، ساهمت في إعطاء تحديدات إضافة لما يريده المتكلم. إذن فبإمكان وظيفة البؤرة أن يحتلها مكون خارجي عن البنية الحملية، باعتبار أن المخاطب ينكرها ويشك أو يجهل ورودها.

والفرق الذي يمكن أن نستخلصه بين بؤرة الجديد وبؤرة المقابلة، هو أن بؤرة الجديد الحاملة للمعلومة التي يجهلها المخاطب ترد في داخل التركيب في حد ذاته، فكما نجدها هنا كإحدى مكونات الجملة الاعتراضية، قد نجدها أيضا في بنية الجملة المعترض فيها، أو في جمل أخرى. أمّا بؤرة المقابلة فقد تأتي فيما يتخلل الجمل أثناء التلفظ بها كتعليق خاص من طرف المتكلم أو الراو أو السارد، وهنا في هذا المقطع وبالقوانين التي أسندت لها هذه الوظيفة، فلقد جاءت لتتخلل بين أجزاء الكلام لتحديد معلومة يجهلها المخاطب في المقام التخاطبي، وهذا لتحقيق التواصل من خلال التشكيل النّصي الذي يؤسسه متكلم لمخاطَب.

وكإسناد الوظائف التداولية فإسناد **وظيفة المنادى** **Fonction Vocative** مرتبط بالمقام، إلاّ أنه لا يملك وظيفة دلالية (منفذ أو متقبل...) ولا وظيفة تركيبية (فاعل ومفعول)، لأنّه مكون خارجي بالنسبة إلى البنية الحملية، لا علاقة له بالمحمول، فهو «لا يقوم بأيّ دور بالنسبة للواقعة التي يدل عليها محمول الجملة، ولا يسهم في تحديد الوجهة (perspective) التي ينطلق منها في تقديم هذه

الواقعة.» [28]. وهذا ما نجده عند النحويين بجعل "جملة النداء" جملة «لا محل لها من الإعراب»، وبوقوعها اعتراضا «جملة فاصلة وغريبة عن السياق».

وهناك قيدان أساسيان يضبطان إسناد "المنادى"، وهما: [29]

– يشترط في المكون المنادى أن يحيل على كائن حي، وليس على جماد.

– يستوجب أن يكون المنادى محيلاً على المخاطَب لا على المتكلم والغائب.

وهذا ما تدل عليه الجمل الاعتراضية التي تحمل المكون "المنادى"، من مثل:

- أيّها **العاكف** على الجهالة.
- يا **سيدي**.
- يا **هذا**.
- يا **أنت**.

فهذه الجمل تحتوي على الشرطين أو القيدين، وبالتالي فهي سليمة في استعمالها، تحمل مكون المنادى الذي يعتبر وظيفة تداولية، يحيل على كائن حي، وعلى مخاطب اتصل به المتكلم بمناداته إياه. وهي وظيفة تقع خارج حمل الجملة المعترض فيها، في مقام التخاطب. وهذا ما يؤيد وما يؤكد أنّ الجملة الاعتراضية مكون خارجي، بهذا فهو يحمل وظيفة خارجية في الخطاب. يشكل لنا بمفرده جملة ندائية قائمة بذاتها، لها دور في عملية التواصل، باعتبار ما هو مقصود بها وهو تنبيه المخاطَب بالدرجة الأولى وإشراكه في الكلام. كما أنّه لا تسند إليه لا الوظيفة التركيبية ولا الوظيفة الدلالية إلى المكون الذي يحمل وظيفة « المنادى» تداوليا، لأنّه لا يقوم بأيّ دور للواقعة التي يدل عليها المحمول ولا الوجهة الزمنية أو المكانية التي ينطلق منها تقديم هذا العمل. كما لايرتبط بأية وجهة نظر، سواء كانت رئيسية أو ثانوية لتصف الواقعة وترتبط بها. وما نسجله عن النداء هو أنّه وقع في غالبه في الجمل المعترض فيها تمهيدا لتحقيق التواصل مع الغير واستدراجه للمشاركة فيه، الذي ما كان أن يتم لولا إدراج الدعاء الذي وقع في غالبه جملا اعتراضية.

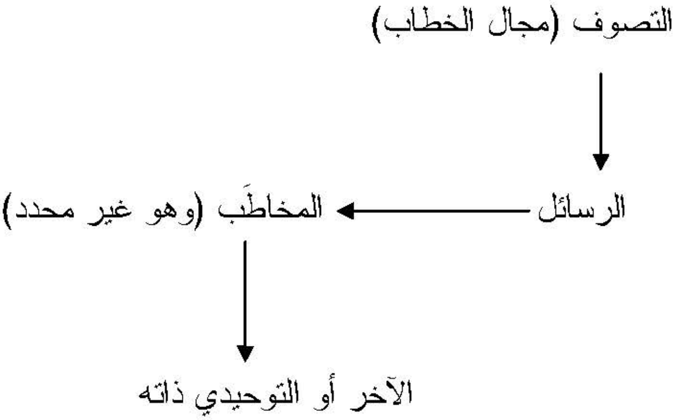
ومن بين المكونات الخارجية الأخرى، التي تقع خارج الحمل الاعتراضي، بالتالي سيكون مرتبطا بالحمل المعترض فيه، مكوّن «**المبتدأ Theme**» الذي يحمل وظيفة تداولية خارجية متميزة عن الوظائف التركيبية، لأنّ دور هذا المكوّن هو «تحديد مجال الخطاب». فمن مقومات نجاح عملية التواصل، أن يتفق المتكلم والمخاطَب على مجال التخاطب، وأن يتعرف المخاطَب على ما سيتحدث عنه قبل أن يحادث. لذا فهو ليس من موضوعات المحمول ولا لاحقا من لواحقه، فيكون بذلك تركيب الجملة تداوليا على النحو التالي:

مبتدأ + محمول + حدود (موضوعات ولواحق).

كما أنه لا يأخذ وظائف تركيبية ودلالية، كما تأخذها المكونات الداخلية من محور وبؤرة. أي أنّ المبتدأ سيكون خارج الحمل الذي يحمل الوظائف الداخلية: المبتدأ + الحمل. فالحمل سيكون واردا بالنسبة للمبتدأ، كأن نقول: زيد، أبوه قادم. فالجملة أو الحمل "أبوه قادم" وارد بالنسبة لزيد، ليكون للأب علاقة بالابن يحددها الضمير. فرغم أنّه مكوّن خارجي إلاّ أنّه مرتبط بالجملة التي تليه، بواسطة ضمير يدل عليه. ويحتل الصدارة على اعتبار أنّ عملية إنتاج الخطاب تتم عادة في مرحلتين:

- تحديد مجال الخطاب، بفهم الموضوع.
- التلفظ بالجملة أو الجمل التي تحمل فحوى الخطاب، واستخدام شتى وسائل التبليغ.

ويمكن التمثيل لذلك في الإشارات بالمخطط التالي:



وتحديد مكون المبتدأ، لا يمكن أن يتم إلاّ انطلاقا من الوضع التخابري القائم بين المتكلم والمخاطَب في طبقة مقامية معينة. كما يعتمد أيضا في ذلك معيارا تداوليا، هو «إحالية المبتدأ» [30]. الذي يعتمد على قدرة المخاطَب، في التعرف على ما تحيل عليه العبارة ويهتدي إليها، باعتبار المعرفة المشتركة بينه وبين المتكلم « فنفس العبارة تكون كافية إحاليا في وضع تخابري، وتكون غير كافية إحاليا في وضع تخابري آخر»[31]. فإذا لم يستطع المخاطَب أن يهتدي إلى الشيء المقصود والمعين وبقي مجهولا بالنسبة إليه، فالمكون المحال إليه غير صالح لأن يحمل وظيفة المبتدأ.

وباعتبار أنّ الجملة الاعتراضية، مكون خارجي بالنسبة للجملة المعترض فيها فإنّ وظيفة المبتدأ ستكون خارج البنية الحملية للجملة الاعتراضية التي تحمل ضميرا محيلا، به يهتدي المخاطَب إلى المبتدأ الذي يشترط فيه أن يكون واضحا في المعرفة المشتركة أو الوضع التخاطبي، أي يكون معينا. وهذا ما نجده في الجمل الاعتراضية التي تحمل ضميرا محيلا. كما في «ومع ضرب الأمثال وتصريف الأقوال، بيني وبينك أحوالٌ - **اللّسان لا يصنفها والعبارة لا تصرفها، والوصف لا يأتي عليها والإشارة لا تصلُ إليها؛ وكلٌّ ذلك للطافة ورقة ونحافة ودقة**- من فضلك الذي أظَلَّتني غمامته ومطرت عليَّ سحابته..."[32] فالهاء هنا تحيل على الأحوال المشتركة بين المتخاطبين، ليحتل بذلك هذا المكون وظيفة خارجية بالنسبة للجملة الاعتراضية وهي وظيفة المبتدأ، فهو ليس موضوعا من موضوعات المحمول ومستقل عنه ولا يطابقه كما أنّه لا يمثل لا وجهة نظر أولى ولا ثانية.

ومنها أيضا، نجد ما يحيل إلى مجال الخطاب، وهو «الغريب، أي الرجل الذي لحقت به الغربة»، والذي وُصف في الجملة الاعتراضية التالية «هذا وصف رجل لحقته الغربة فتمنى أهلا يأنَسُ بهم... واشتملت عليه الأشجان من كل حاضر وغائب وتحكمت فيه الأيام من كل جاء وذاهب ... وشتته الزمان والمكان بين كل ثقة ورائب - **وفي الجملة: أتت عليه أحكام المصائب والنوائب، وحطته بأيدي العواتب عن**

المراتب- فوصف يحفى دونه القلم...»[33] وهو وصف، دائما، على حد قول «التوحيدي» يفنى من وراءه القرطاس.

ونجد جملا أخرى تحمل عنصر الإحالة إلى المبتدأ، في «**وقد أكثروا عنده ذكر الدنيا**» وفي « **وهو روح الله**»، وفي مواقع الدعاء في الرواية منها «... ومن مات منكم أو اغتاله أحد أو ذبحه أحد فعلى أهله أن يدفعوا عنه ضريبةً أطلق الشيخ الأبر **حفظه الله ورعاه وأكرم مثواه** عليها ضريبة القبر في رواية. وضريبة عذاب القبر في رواية أخرى...»[34]، وفي جملة «... ولِمَ اختفى عنك قصر عالية بنت منصور... يبدو أنّك بالأمر المقدّر قطعت مسافات شاسعة. **منذ غادرت قصرها**."[35]، فهذه الجمل مرتبطة بمجال الخطاب، وتضمنت معاني تحيل إليه يوضحها الاستعمال، والهدف منها هو **توسيع الخطاب** وأن يظل **الموضوع هو الغرض** في الكلام لتدخل بذلك الجملة الاعتراضية فيه ولا تقطعه إلى موضوع آخر خارجه بل هي منسجمة دلاليا مع الموضوع الرئيسي وعلى علاقة سببية معه:

موضوع ←(سبب)— اعتراض ←(سبب)— تابع للموضوع

كما يمكن أن تكون تمهيدا لموضوع آخر هو نتيجة للأوّل وهذا في الجمل الاعتراضية التي وردت أشباه جمل، فهي تحيلنا إلى السياق الخارجي الذي حدث فيه القول. لذلك فالاعتراض باعتباره موجّها للمخاطب هو غاية من الغايات التي استعملها وأدرجها التوحيدي لتحقيق التواصل وإبلاغ رسالته الدينية ضمن موضوع التصوف سواء في جمل اسمية أو فعلية مستقلة بذاتها أو في أشباه جمل مرتبطة بغيرها.

تعتبر وظيفة "**الذيل Tail**" في إطار النحو الوظيفي، وظيفة تداولية خارجية. وهو مكون يختلف عن المكون المزحلق إلى اليمين، والذي يأخذ وظيفة تداولية خارجية وهي المبتدأ. فهو مزحلق إلى اليسار ليأخذ، في نظر النحاة العرب، تركيبيا، وظيفة المبتدأ المؤخر. إلاّ أنّ المتوكل وعلى اختلاف الخصائص التي قد يأتي عليها (مبتدأ مؤخر، بدل)، يعطيها وظيفة تداولية واحدة وهي "الذيل". وهذا على مستوى بنية الجملة، أثناء العملية التخاطبية والإخبارية، التي ترتبط بالمتخاطبين في مقام معين.

والذيل وظيفة تحمل «المعلومة التي توضح معلومة داخل الجملة أو تعدلها أو تصححها»(36).

ونلاحظ أن استعمال هذه الوظيفة في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض مهيمناً، قصد بلوغ مرام، وهذا ما سنوضحه في الجدول التالي:

الاعتراض التذييلي	نوعه	وظيفته	الصفحة
...والتي يقال إنها جاءت من وراء السبعة بحور.	تصحيح	شرح وتوضيح	13
...عالية بنت منصور	توضيح	إزالة الابهام، والتأكيد على محور الحديث.	19
وهل وجدتم لهذا القصر نظيرا في القصور؟...قصر عالية بنت منصور.	تصحيح وتعديل	إخبار عن صاحب القصر المحدث عنه لتعديل المعلومة.	21
القصر... القصر يا بني خضران.	توضيح	القصر هو المعلومة المراد توضيحها.	24
صاحبة السبعة قصور	توضيح	يضيف معلومة أخرى، حول التعريف بعالية بنت منصور.	34
والله أعلم بشكله وهويته	توضيح	لإزالة الإبهام	37
اغتاله الوحش ذو سبعة رؤوس.	توضيح وتذكير	لتأكيد المعلومة وإزالة الإبهام.	41
هكذا كانت الأخبار تتناقل بين الأطفال.	توضيح	إزالة إبهام وإخبار بمصدر المعلومة.	44

أججوها، النار يا بني حمران...	توضيح	إزالة الابهام وضبط المعلومة المقصودة إيصالها.	45
عالية بنت منصور.	توضيح	التوضيح والتأكيد على محور الحديث.	50
الوحش ذو سبعة رؤوس، يهبط من الغابة كل ليلة فيغتال، هكذا يقال.	تعديل وتصحيح	إزالة الابهام، وإعطاء معلومة جديدة محل إخبار سابق.	74
نحن الضياع... والظلام الذي يسمينا الظلام.	تعديل	إضافة معلومة أخرى، لتعديل وتوضيح معلومة أعطيت سابقا.	76
إلى يومنا هذا	توضيح	تحديد الزمان .	80
كما كانت قالت عالية بنت منصور لأبي الشيوخ السبعة قبل أن يتوفاه الله. بعد أن أتيح له أن يراها في المنام.	توضيح وتصحيح	لإزالة الابهام عن صاحب القول.	84
ما أشقاك يا شيخ بني بيضان	توضيح	توضيح حالة	142
أنتم الذين سماكم الظلام، الظلام، يا بني خضران	التعديل	وهذا لتخصيص المخاطب أكثر، وليثبت المعلومة المقصودة ايرادها.	162
ما أروعكم يا بني خضران حين سماكم الظلام الظلام.	توضيح	توضيح لإزالة الابهام.	163

والله فعال لما يريد.	توضيح وتعديل	إزالة الابهام والتحقيق.	231

ومن خلال التعريف السابق الذكر للذيل، نلاحظ أن هذا المكون قد طغى على الرواية لأنّه يأتي بعد معلومة سبقته يعطيها الراوي ثم يريد تصحيحها أو تعديلها أو توضيحها قصد التدقيق أكثر. أي أنّه يقع في آخّر الجملة وخارجها لاستكمال الدلالة في مواطن جامعة ومواقف حافلة، لأنّها «تجمع بين متلقين ذوي عقليات متفاوتة، منهم البطيء الفهم، والبعيد الذهن، والثاقب القريحة والجيد الخاطر، وذلك يستدعي استكمال الدلالة وتمامها»[37] فبعد تمام المعلومة الأولى في الجملة، يأتي الذيل كمعلومة تأخذ أحد الأدوار السابقة. بتعبير آخر، الذيل يقع بعد ذكر المعلومة المقصود التدقيق فيها. ومثل المبتدأ، فهو مرتبط بالحمل بواسطة ضمير «يحاوله»[38]، وبواسطة روابط بنيوية أخرى تأتي بحسب البنيات المذيلة وهو ضروري في الذيل أكثر منه في المبتدأ.

وتبدو "الإشارات الإلهية" للتوحيدي نصا واحدا متماسكا مكونًا من عدة نصوص على الرغم من أنها جاءت في رسائل متفرقة بفقرات متناثرة، إلا أنها جميعا تشكلت ضمن موضوع التصوف. والنص الاعتراضي نجده الميزة المشتركة بينها، كونه حاضرا في جميع الرسائل، فأبو حيان التوحيدي لم يستغن عنها حينما يوجّه خطابه للمتلقي، قصد إشراكه في كلامه وتوكيده على حضوره، لأغراض عدة. وبوجود المخاطب في رسائله، استطاع أن يحدث نوعا من الربط بينها وعلاقة مع الآخر وتكوين الوحدة الدلالية لها، فيربط بينها في توجيهها إلى نفس المخاطب الذي يريد سلوك طريق التصوف بالتعرف على بعض الأمور، فيكون المحور في النص الاعتراضي في الإشارات هو المخاطَب.

أمّا في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، فإنّ من عوامل تماسك النص هو وحدة الموضوع ووحدة الحدث. والحدث هو مضمون النص، أي ما يرويه عبد الملك مرتاض عن الشيخ الأغر الأبر وعلاقته بعالية بنت منصور وأهالي الربى

السبع، الذين تضمّنهم النص الاعتراضي بالإحالة للحديث عنهم في قطع فيه شرح ووصف وتعليق ما يرويه، وهذا ما يسميه بارت بــ"**التكسير التركيبي**" [39] في السرد، بين المقاطع السردية القائم على مبدأ الاتصال والانفصال ويشكل معلومات على محور النص المقطوع الذي جاءت فيه (وكما رأينا فالمحور وظيفة تداولية تسند إلى العنصر الدال على ما يشكل محطّ الحديث) باعتبارها شخصيات تدور حولها أحداث الرواية.

ويمثل الاعتراض فيها، باعتباره بنية نصية مستقلة، والتي ترد شرحا وتعليقا ووصفا ميتانصا صريحا. وتأتي على شكل حكايا مضمنة في الرواية. تشكل وجهة نظر الكاتب، وهي ذات بعد حكائي سردي. وهي تمهيد لواقعة وحكاية. ليتفاعل مع النص يقول سعيد يقطين: «الميتانص يتفاعل مع النص من خلال موقفه منه وانتقاده إياه وعبر هذا التفاعل يكون النص، وهو ينتج ذاته ينتج نقيضه أيضا.»[40]. فالرواية تعيد نفسها وتصبح استشهادا للزمن والوقائع التي تشبهها. وهو قريب من المناصة Paratextualite، إذ تأتي مجاورة للنص الأصلي كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل[41]. وتأتي خاصة في ذيل الكلام. وعادة ما يأتي الشرح والتعليق بعد النص المراد تفسيره، إلا أن عبد الملك مرتاض يعكس هذه العملية، في قوله:

«... لم يخبر بذلك إلا عقلاء القبيلة وشيوخها وعلمائها قبل زمن الاغتيال...فكان يخرج كل ليلة إلى جذع الشجرة التي كان انطلق منها بعيره إلى عين وبار وينتظر هناك طويلا لعل ذلك البعير العجيب أن يعود إليه فيذهب به إلى تلك العين المباركة... لكن البعير لم يعد إليه قط...

« قال الليث: وبار، أرض كانت من محال عاد بين رمال يبرين واليمن. فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجن فلم يبق بها أحد من الناس... وكانت أرض وبار أكثر الأرضين خيرا، وأخصبها ضياعا، وأكثرها مياها وشجرا وتمرا. فكثرت بها

القبائل حتى شحنت بها أرضهم. وعظمت أموالهم. فأشروا وبطروا وطغوا. وكانوا قوما جبابرة ذوي أجسام فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى. فبدل الله خلقهم. وجعلهم نسناسا للرجل والمرأة منهم نصف رأس، ونصف وجه، وعين واحدة، ويد واحدة، ورجل واحدة. فخرجوا على وجوههم يهيمون في تلك الغياض إلى شاطئ البحر يرعون كما ترعى البهائم. وصار في أرضهم كل نملة كالكلب العظيم. تستلب الواحدة منها الفارس عن فرسه فتمزقه. ويقال: إن ذي القرنين وجنوده دخلوا إلى هذه الأرض فاختلس النمل جماعة من أصحابه...

وفي كتاب أخبار العرب أن رجلا من أهل اليمن رأى إبله ذات يوم فحلا كأنه كوكب بياضا وحسنا فأقره فيها حتى ضربها. فلما ألقحها ذهب ولم يره. حتى كان في العام المقبل فإنه جاء وقد نتج الرجل إبله وتحركت أولاده فيها. فلم يزل فيها حتى ألحقها. ثم انصرف. وفعل ذلك ثلاث سنين. فلما كان في الثالثة وأراد الانصراف هدر فأتبعه سائر ولده. ومضى. فتبعه الرجل حتى وصل إلى وبار. وصار إلى عين عظيمة. وصادف حولها إبلا حوشية وحميرا وبقرا وضباء وغير ذلك من الحيوانات التي لا تحصى كثرة. وبعضه آنس ببعض. ورأى نخلا كثيرة حاملا وغبر حامل. والتمر ملقى حول النخل قديما وحديثا بعضه على بعض. ولم ير أحدا.

فبينما هو واقف يفكر إذ أتاه رجل من الجن فقال له: ما وقوفك هاهنا؟ فقص عليه قصة الإبل. فقال: لو كنت فعلت ذلك على معرفة لقتلتك، ولكن اذهب وإياك المعاودة فإن هذا جمل من إبلنا عمد إلى أولاده فجاء بها. ثم أعطاه جملا وقال له: انج بنفسك. وهذا الجمل لك. فيقال: إن النجائب المهرية من نسل ذلك الجمل.

ثم جاء الرجل وحدث بعض ملوك كندة بذلك. فسار يطلب الموضع فأقام مدة فلم يقدر عليه. وكانت العين عين وبار.»[42].

فهذه القصة هي تعليق وشرح على ما ورد لدى الرواة ونقلة الأخبار، بأنّ ما لشيخ بني خضران من معارف وحكم والتي لا يضاهيها فيه أحد، والتي كان قد تعلم فيها كل علم في سبع ليال وأن الفتح الذي أصابه بزواجه من الصبية الحسناء، يعود

الفضل في ذلك إلى الجن التي علمته في عين وبار العجيبة، حين دفع إليها في أحد الليالي المظلمة، وقد ركب بعيره الذي كان في حقيقته بعيرا عجائبيا- كما ورد في الرواية-، وأن قصته تشبه ما ورد في معجم البلدان. إذ قام الكاتب بقطع السرد بقصد التعريف بهذا المكان الذي لا يعرفه القارئ، فجاء به كمعلومة جديدة لما سبق إخباره وتصحيحا له «... فمنهم من ذهب إلى أنها أزلية يعود عهدها إلى عصر الدينصور الأول. ومنهم من ذهب إلى أنها هي العين الحمئة التي كان بلغها ذو القرنين ووجد عندها قوما...»[43]، لإزالة بعض الغموض والشك حيث أنه يعتبر أنقاض مدينة عاد التي أورثها الله للجن. وكتمهيد لما سيتم الإخبار عنه، من أعاجيب سببها عين وبار كفرض فترة الاستيقاظ في الليل والنوم في النهار، بسبب أن الزوجة الجنية لو رأت الشمس سوف تطير حالا إلى أهلها ببلاد الجن ولسهولة التعامل بين الروابي عند ممارسة الاغتيالات. والتي يبقى سر الوصول إليها (إلى العين) غامضا، ليحمل بذلك بعدا عجائبيا وأسطوريا.

وفي ذيل الكلام عن شيخ بني خضران، وأعاجيب زوجته. يمهد الراوي للحديث عن أهل الربوة البيضاء، لينتقل بذلك إلى موضوع آخر « الشيخ الأغر الأبر شيخ بني خضران. صاحب الهمة والشأن. في جميع الأزمان. يريد بنو بيضان أن يساووا بينه وبين شيخهم الجاهل الخامل العاجز وهم لا يستحون؟...»[44].

ونفس القطعة نجدها مكررة في الرواية لكن هذه المرة في مقام آخر وعلى لسان الراوي[45] في الحديث عن انتشار الاغتيالات كثقافة والتي نسبت إلى الجني جرجريس والتعليق على ذلك «...ويحكى أن رجلا من أهل اليمن رأى في إبله... وكانت العين عين وبار...» وجاء في الأخبار الموثوقة تعليقا على هذا الخبر الذي صح عند جميع الشيوخ. إلا شيخ بني زرقان أن الجن ليست هي التي تغتال الناس في الروابي السبع. لأن سلوك هذا الجان مع الرجل الذي دفع إلى عين وبار كان سلوكا عادلا... فهذه الحكاية العجيبة تثبت براءة الجن من الاغتيال. وتثبت التهمة على رجال من شرار الناس... [46].

كما قد يأتي الميتانص على شكل موقف أو كلام يتخلل السرد. ليبين وجهات أو زوايا نظر وآراء الكاتب، على لسان الراوي أو أحد من شخصياته، تشكل موقفا في بدائل دلالية عما ذكر من أحداث. فالرّاوي يعلّق في ذيل الكلام عن أعمال أهالي الربوة الخضراء، التي فسر بها تلقبهم بالظلام « ولأنّ الظّلام يلفّكم بردائه الصّفيق؛ ولأنّه يسمّيكم الظّلام... فأنتم الظّلام والنّور الذي يسميكم الظّلام. وتسمّون أنتم النّور الظّلام... لا تحبّون إلاّ النّوم اللّذيذ. الكسل أحلى ألف مرّة من العمل...

– نحن نعمل؟ نحن نتعب، ونكدّ؟ أي منكر؟ العياذ بالله من العمل. ولا بارك الله إلاّ في الكسل... نحن نحب الرّبح الكثير، بالعمل القليل. والله على كل شيءٍ قدير...

ولعلّ من أجل كل ذلك يسميكم الظّلام، الظّلام...» (47).

وتقطعه أيضا عالية بنت منصور، لسرد حكايتها والتعريف بنفسها، أو ما يسمى بالسرد الاستذكاري، في «...فأنا خالدة الشباب، أبدية الفتاء. بفضل شربي من عين الحياة..كنت يومئذ بجبل قاف. أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية. والتي تقع عليها عيناي.» (48). وتقطع وصفها وحالتها بتوجيه الكلام إلى مخاطبها، تقول:

«وحانت منِّي التفاتة. فرأيت نهرا آخر. فاشتهيت أن أشرب منه. فأنزلني الطَّائر المركوب. فشربت من عسله المصفى...إلى أن حانت منِّي نظرة إلى نهر بديع. له خرير كالغناء الجميل. أنزلني الطائر. فشربت من خمره اللذيذ حتَّى رويت... اشتهيت البقاء هناك على ضفاف ذلك النَّهر النَّورانيّ العظيم. أتمتَّع بجمال تلك الكائنات. وأسبح الله وأقدّسه...

وما كان أسعدني بذلك. يا شيخ بني بيضان...

وبينما أنا كذلك إذ أحسستْ بكائن غريب... كان كائنا عملاقا. مكتنزاً. كأنه جسم مصنوع من قضبان الفولاذ... بدأ يحدِّق إليّ ببصره. ويحدّق...» (49). لتواصل حكايتها مع ظهور جرجريس ووصف غرابته:

«لم يمهلني جرجريس حتى أفكر...احتملني... حلق بي في أعالي الفضاء السحيقة. في سرعة مذهلة. جعلتني أفقد وعيي في بعض الأطوار. إلى أن كان من أمري ما كان...

وجرجريس بعد كائن طيار سباح...

كان كمَنَ لي لعنه الله في بعض الرّياض... طار بي في أعالي السّماء... ثم غاص بي في أعماق الأرض. وهناك وضعني في قصر بديع عجيب...»[50]. ونجدها أيضا تتدخل لتكسر بنية الحدث بالشرح والتعليق على شيخ بني بيضان، لتكون جنبا لجنب مع الراوي، لشرح علاقته بالصبية النورانية في:

«... وأنت لا تفتأ تحاول وتحاول. بعد أن استرجعت نفسَك قليلاً. تحاول الإمساك بشعرها لتبدّده عن جسدها... لولا وصول عالية بنت منصور في هذه اللحظة الهائلة. كانت كأنّها أحسَّت بما كنت تريد فعلَه من الأفعال الآثمة. في قصرها فجاءت ليقع ما يقع. ويضيع منك ما يضيع. وربما إلى الأبد... ما أشقاك يا شيخ بني بيضان...

...« وغريب أمر هذا الرجل العاق. أبرأته من الكَمَه والبَرَص والعَرَج. أعدت له نضارة الشّباب. أمّنتُه على صبيتي. آثرته بها لتطوف به في أرجاء قصري. آثرته بها إكراماً لتقاليد الضِّيافة. وتقديرا لمكانته في قبيلته. في ربته. كان ممكنا أن أكلِّف أحد غلماني الأشدَّاء بالتّجوال به. خفت أن يؤوّل ذلك تأويلاً سيّئا. يُشيع عنِّي بين شيوخ القبائل حين يعود إلى ربوته إن عاد أنّ عالية لم تُكرم ضيافته. لم تُحسن استقباله. لم تحتفِ بمقدمه كما يجب أن يُحتفَى بمقدم الكرام العظام. بعد كلّ ذلك يتحول هذا الشّيخ الضّال إلى فحل شرس شبق. يراود صبيّتي عن نفسها ليفسدها عليّ. أو ليُحْبلها فيُسبّب لي مشكلة لا حلّ لها لديّ...»[51]. وفي «**لولا أنّي وصلت في الوقت المناسب...وإلا لكانت الصبية حبلت من شيخ بني بيضان. فيكون ولدها مختلط الدم. دم مدنس ودم نوراني... وكيف يمكن أن يضاجع فان خالدة وخالدة فان؟»**[52]. وهذا لأن العلاقة بينهما، ليتم التواصل، غير متكافئة، لهذا فهو مستحيل.

وهذه المقاطع الاستذكارية هي تقرير وتوضيح لأحداث مضت، فيها معلومات وافية تسد ثغرات الغموض التي يمكن أن يحس بها القارئ، حتى يتمكن من فهم موقعها بالنسبة للحدث الأساسي وهو امتلاك عالية بنت منصور والتناحر القائم بين الروابي السبع، وفي محاولة لدمجه في مسار الحكاية.

وهذه الميتانصات، التي لا تأخذ دلالتها خارج السياق الذي وردت فيه، إنما جاءت لتحقيق الأبعاد التالية:

- **المماثلة:** أو التشبيه وهذا ما نلاحظه في المثال الأول. فما روي عن الشيخ الأغر الأبر تشبه قصة الأعرابي في القصة التي وردت على لسان الليث، وما حدث للهدهاد.

- **المعارضة:** وهذا بنقد ما قيل في القصة ومعارضتها في قبيلة بني زرقان. والإعلان عن اللاتواصل الإنساني في تدخلات عالية بنت منصور، بمحاولة تقليد أساليب القص الخرافي والشعبي.

- **التجاوز:** بالبحث عن الجمالية، بتعميق الدلالة، باستخدام التشبيه، التي يتم فيها حضور الكاتب إلى جانب الراوي. والإيجاز أو الاختصار، في «والريح والدماء والظلام...»[53] الذي هو تضمين لأبعاد رمزية.

وعند وقوعنا على الاعتراض في المدونة، نلاحظ أن الكاتبين يستعملان نصوصا مكتوبة قد قيلت من قبل وأعدت ووضعت لمقامات مختلفة، ولها معان موجودة سلفا ومشحونة بدلالات مسبقا. ومن أجل نجاح عملية التواصل، فإنه لا بد من قسط مشترك من التقاليد اللغوية والأدبية بين المتخاطبين[54]، يختاران منها ما يمكن دمجه في بنية الخطاب والدلالة التي تتوزع على مساحته، وما هو موافق للمقاصد والأهداف المراد ابلاغها. فبالانتقال من النص إلى الميتانص فالتناص، فإننا ننتقل من استعمال لآخر ومن زمن لآخر ومن دلالة لأخرى.

إذ يخرج معنى الجملة الاعتراضية إلى دلالات كثيرة، يقتضيها المقام الذي استعملت فيه، كما نلاحظ ذلك في الأغراض والمقاصد التي جاءت فيها، وفي

استخدامها في عدة أنظمة، التي تكون دالة على الإخبار أو الإنشاء في معانيها المختلفة. وفي اللغة العربية نجد أن الجمل المستخدمة كاعتراض أثناء التواصل هي **جمل محفوظة أي تناصات**، لها من المزايا ما يجعلها تستعمل في نفس المواقف تقريبا تحمل دلالات متداولة في الاستعمال. أي أنها مرتبطة بالمتكلم والمقاصد من قوله وما يتوقع من آثاره على المخاطب «إن من المقال ما يتصف بصفات معينة... تجعله صالحا للاستحضار في المقامات التي تشبه مقامه الأصلي الذي قيل فيه، فيصبح المقال القديم جزءا من المقام الجديد فيدخل في تحليل هذا المقام الجديد.» [55]. إذ يمكن لكلام متداول قيل في مناسبة ما أن يؤثر في مقام جديد.

ومنها الجمل الاعتراضية التي غرضها الدعاء، فهي تجري على الألسن في مواقف يريد فيها المتكلم الخير أو إبعاد الشر عن المخاطب والتعزية أو إلى ما باعثه ارتياح أو اكتراث. ولكل مقصد وغرض تسميته عند العرب، يقول القرطاجني: «أنّ الأقاويل... لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أوشر، وكانت الأشياء التي يرى أنّها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يُهرب عنه يسمى أداة أو رزءا، وكفايته في مظنّة الحصول يسمى نجاة: سمي القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، و إن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعا...» [56].

ونجد من أمثلة العبارات الشهيرة المتداولة التي جاءت كاعتراض في ذيل الكلام مثل عبارة "صلوا على النبي المختار"، «اسمعوا يا "حضّار"؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار... منذ غابر الأعصار؛ **اسمعوا وعوا، وصلُّوا على النبي المختار (ص)**...»[57] التي تذكر عند بدء الكلام أو عند سرد حكاية والدعوة للسماع، كما هو متمثل في الرواية أو الرجاء. أو التي تقال أيضا في مقامات أخرى، كأن تقال لمن[58]:

- يأخذه الغضب منه مآخذه، فيكون المعنى المراد: اهدأ.

- يريدون استوقافه عن الكلام، فيكون المعنى المراد: كف عن الكلام.

- في مخاطبة من يتسرع في القول أو الفعل، فيكون المعنى: تمهل.

- لمن يستكثر الأشياء أو الخير أو المال أو النعمة عند الناس، فيكون المعنى: لا تحسد على الناس.

- لمن يقع في أعراض الناس أو ينال منهم، فيكون المعنى: لا تقع في أعراض الناس.

- لمن يخاطب الناس بشيء من الجفوة، فيكون المعنى: تلطف.

- لمن يستضعف نفسه أو يتردد عن أداء فعل ما، فيكون المعنى: لا تخف أو لا تتردد.

وأيضا نجد قبلها، العبارة الشهيرة المتداولة منذ الجاهلية «**اسمعوا وعوا**» التي وردت في خطبة قس بن ساعدة المسجوعة في سوق عكاظ يجمع الناس بأعلى صوته لينذرهم ويوقظهم « أيها الناس اجتمعوا واسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكلٌّ ما هو آت آت». والتي استعملها أيضا الحجاج بن يوسف الثقفي في قولـــه: «أيها الناس اسمعوا وعوا إني أرى فيكم رؤوسا قد أينعت وحان وقت قطافها» عند ولايته على العراق.

فكما نلاحظ، فبالإمكان أن نوافق بين كلام متداول بين الناس وضع لمقام معين وبين مقام آخر وجد المتكلم نفسه يستخدم نفس العبارة في مواقف مختلفة تحمل فيها معنى مغايرا عن المعنى الأصلي الذي وضعت له، وكل معنى يتوقف على ما يريد المتكلم أن يبلغه للمخاطب، أو أن يحقق به التواصل، ليتناسب المقال والمقام. فهي مبنية على دلالة خاصة يمنحها المقام للعبارة، ولا تدل ألفاظها و لا تراكيبها على ذلك فمضمونها مختلف عن ظاهرها. ليحدث هناك اتساع في الدلالة التي تحملها، لتشمل عدة معان أخرى. وهذا ما يدخل في إطار دراسة التطور الدلالي، وبالتحديد في قضية التضييق والتوسيع الدلالي، والذي يتأتى حسب إبراهيم أنيس من عاملي[59]:

- **الاستعمال:** فالتطور الدلالي، هو نتيجة الاستعمال. فهناك دلالة قديمة، ثم استحدثت لها دلالة جديدة.

- **الحاجة:** إلى التطور الدلالي. بإحياء الدلالة القديمة، مما تدعو الحاجة إليه.

وهذا ما نلاحظه في الجمل الاعتراضية، التي تعتبر غريبة عن السياق الذي اعترضت فيه، في أغراضها المختلفة. إذ استخدمت في غير المعنى الذي وضعت له أصلا قصدا، وهذا نتيجة السياق الذي استعملت فيه. إذ ليس لها نفس المدلولات المرجعية التي كانت لها في الواقع قبل الدخول في النص، بل نراه يمتلك معاني أخرى يحددها السياق الداخلي المؤلف من الوحدات الدلالية المغايرة[60]. لنستدعي بذلك:

- الأصل اللغوي.
- السياق المغاير الذي ترد فيه.

فمثلا، إذا بحثنا في المعاني الحرفية وأصل الوضع اللغوي في يا غوغاء ، سنجد بأن: (يا) حرف نداء و(غوغاء) هو الجراد حين يخف للطيران، وهو الصوت والجلبة[61] ثم استعير للسفلة من الناس والمتسرعين إلى الشر، وهنا الراوي ينادي قبيلة بني خضران. ولكنها أيضا صالحة لأن تدخل في مقامات أخرى، و في معاني أخرى يحددها المكان ووضع استعمالها بين المتكلم والمخاطب. فالمعنى الأول مدلول له بصيغة العبارة مباشرة، في حين أن المعنى الثاني يتولد عن الأول وفقا لمقتضيات المقام والحاجة، ويكتسب في الاستعمال. يتضافر فيه المعنى الوظيفي والمعجمي إضافة إلى المقام في غاياته، كالتعبير أو الإفصاح عن الرضى وعدمه بالدعاء والتمني والترجي وغيرها.

« يقول لكم شيخكم الأغر الأبر... **يا همجُ يا رعاع...ويا غوغاءُ...** أمر النساء نُرْجئه إلى حين من الدهر...»[62] والهمج لغة جمع همجة: وهي ذباب صغير كالبعوض يسقط على وجوه الغنم والحمر وأعينها، ويقال لرذال الناس: همج هامج وهم الرعاع من الناس، الهمل الذي لا نظام له[63]. والهمج أيضا هو الجوع: وبه سمي البعوض لأنه إذا جاع عاش وإذا شبع مات، قال الراجز:

قد هلكت جارتنا من الهمج،

وإن تجع تأكل عتودا أو بَذَح [64].

ولقد استخدمها الكاتب ليكنيَّ بها على أهل الروابي، ويشبههم بها ليخبرنا عن حالهم ويصفهم في بدائل دلالية تختصرهم، رغبة منه في تقريب صورتهم في الفكر أكثر وهذه الغاية هي التي تحدد معنى العبارات في المقام الذي استعملت فيه. ولعلّ العرب حين تحدثوا عن"المقام ومقتضى الحال"، كانوا يقصدون به ما أطلق عليه تمام حسان "غاية الأداء" [65] ليكون جزءا من المقام. فغاية الأداء لديه، تمثلها تراكيب معيارية "لكل مقام مقال"، قد تنتقل أو تتحول من غايات محددة إلى غايات أخرى، حسب مطالب الاستعمال ومناسبة المقام.

والتأويل الدلالي للجملة الاعتراضية، غير كاف بالاعتماد على المعلومات التي تقدمها الصيغة، بل يجب مراعاة ارتباطها بالمقام الذي استعملت فيه. فالجمل في صيغها الحرفية تتولد عنها معان أخرى، تنتج عن السياق وما يناسب المقام، بالاعتماد على الخلفية المعرفية المشتركة. فأي وحدة أسلوبية توجد في النص الأدبي سواء كان تعبيرا شعبيا أو لغة راقية أو لغة مهنية، لا بد أن يكون لها بالإضافة إلى مظهرها التعبيري مظهر دلالي يرتبط بنوعية التفكير الاجتماعي الذي تنتسب إليه[66].

إذ تحمل الجملة الاعتراضية دلالات وضعية متفق عليها، أي أنها جزء من الإطار البنيوي للخطاب الأدبي، تساعد على فهم الخطاب. والتناص والميتانص هي معلومات متضمنة ومضمرة ضرورية لتأويل ما يعقب من جمل، وهي جزء مما يقتضيه الخطاب. فهي تعبر بوجه صريح عن جمل سبق ذكرها واستعمالها، وقد تحمل معلومات أخرى ضمنية يتطلبها السياق التواصلي. فالتعليق والوصف والدعاء وقفات ضرورية، تستدعي الذاكرة وتمكن من الاقتراب أكثر بالقارئ، للنظر في الدلالات وربط النص السابق باللاحق والعكس. وعملية الفهم ملقاة على القارئ أو المتلقي، فزيادة عن المعنى الحرفي هناك تأويلات تعطى لها في سياق استعمالاتها، تكون مرتبطة بالسياق وعملية التواصل ليحمل الاعتراض وظيفة بالانتقال من:

- محور السياق: الدلالة الخاصة بالاعتراض في السياق الذي يرد فيه.

- محور الوظيفة: الدلالة الخاصة بالاعتراض كميتانص أو كتناص.

والوظائف التداولية التي تحملها مكونات الجملة الاعتراضية في الخطاب، تتخذ أهمية تحديد مواقعها من استجابتها للسياق. فما تتميز به الوظائف التداولية أنّها «مرتبطة بالمقام، أي أنّ تحديدها لا يمكن أن يتم إلاّ انطلاقا من الوضع التخابري بين المتكلم والمخاطب، في طبقة مقامية معينة»[67]. وهذه الوظائف تكون ممثلة تارة بمكون من مكونات الجملة كما لاحظناه في البنية الداخلية للاعتراض فالمحور يدل على محور التركيز في الجملة، أما البؤرة فهي المعلومة الجديدة المهمة فيها. وتارة بالجملة برمتها كما رأيناه في وظيفة الذيل والمنادى. ولكي تتحدد هذه العناصر أو المكونات، لا بد من اعتبار النسق الذي تأتي عليه الجملة بنية ودلالة، باعتبار محمولها، وباعتبار المقام التخاطبي المنجزة فيه، والنصوص التي تتحقق فيها، والتي تأخد فيها وظيفة تخاطبية/ تداولية.

هوامش البحث:

1- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 17 و ما بعدها.

2- نفسه، الصفحة نفسها.

3- نفسه، ص11.

* - يتكفل ببناء المستويات الثلاث (التركيبية والدلالية والتداولية) ثلاثة أنساق من القواعد هي: الأساس وقواعد تكوين الوظائف وقواعد التعبير. أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص11. وآفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، ط1، دار الهلال العربية، الرباط، 1993، ص06.

4- أبو حيان التوحيدي: الإشارات الالهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة، بيروت، 1982، ص.128

5- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص40.

6- الإشارات، ص128.

7- أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص.388

8- الإشارات، ص164.

9- الإشارات، ص 74.

10- م.ن، ص17.

11- م.ن، ص 38.

12- م.ن، ص121.

13- م.ن، ص128.

14- م.ن، ص174-175.

15- م.ن، ص193.

16- أحمد المتوكل: الوظائف التداوليّة في اللغة العربيّة، ص 42.

- والمكونات المسورة هي المكونات التي يكون مخصصها أحد الأسوار: كل، جميع، بعض. والنفي والحصر والاستفهام. وتتضمن ألفاظا خاصة نحو: شيء، أحد، قط.

17- الإشارات، ص112.

18- نفسه، ص 160.

19- م.ن، ص121.

20- م.ن، ص190.

21- م.ن، ص 353.

22- م.ن، ص48.

23- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص24.

24- نفسه، ص32.

25 - م.ن، ص175.

26- م.ن، ص 167.

27- م.ن، ص 161 - 162

28 - م.ن، ص 161 - 162.

29 - أحمد المتوكل: الوظائف التداوليّة في اللغة العربيّة، ص 164. بتصرف.

30- نفسه، ص119.

31- م.ن، ص 119.

32 - الإشارات، ص 388.

33- نفسه، ص82-83.

34- الرواية، ص158.

35- نفسه، ص179.

36- أحمد المتوكل: الوظائف التداوليّة في اللغة العربيّة، ص 174.

37- أبو هلال العسكري: الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1981، ص 37.

38- أحمد المتوكّل: الوظائف التداوليّة في اللغة العربيّة، ص 149.

39- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، بيروت 3200، ص30.

40- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001، ص120.

41- نفسه، ص111.

42- الرواية، ص114- 115.

43- نفسه، ص113.

44- م.ن، ص117.

45- م.ن،ص 151- 152.

46- م.ن، ص152.

47- م.ن، ص 22.

48- م.ن، ص65.

49- م.ن، ص67.

50- م.ن، ص 142.

51- م.ن، ص64 -65.

52- م.ن، ص144.

53- م.ن، ص04.

54- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص135.

55- تمام حسان: اللغة العربيّة معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص 340.

56- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص337.

57- الرواية، ص03.

58- سمير شريف أستيتيه: اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص289.

59- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الأنجلومصرية، 1976، ص 138.

60- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، د. ط، المركز الثقافي العربي ص 116.

61- لسان العرب، ص 444.

62- الرواية، ص 25.

63- لسان العرب، ص392.

64- نفسه، ص392.

65- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 370.

66 - Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du Roman, Gaillimard, 1978. p 88.

67 - أحمد المتوكل: الوظائف التداوليّة في اللغة العربيّة، ص116.

المفهوم من خلال الملفوظ الإشهاري
Le sous-entendu selon l'énoncé publicitaire

د.عزالدين الناجح
تونس

I- القسم النظري :

1.I- مقدّمة في تحيين المصطلح

"المفهوم" مصطلح له تاريخ في الدرس اللغوي منذ القديم. وعولج ضمن مقاربات لسانية متعدّدة ومتجددة. لعل من أهمها الطرح التداولي "Pragmatique". ضمن قسم الضمني من الكلام. ويقابله في الفرنسية Le sous entendu [1]. والضمني كما هو معلوم الشق الثاني من المعنى أي الصريح مثلما يمثل "الخبر شقيق" "الإنشاء" في الدرس البلاغي. فإنّ الضمني يوافق الصّريح في المعنى.

والحقيقة أن المفهوم لا يدرك إلاّ بإرجاعه إلى مضانه من الشبكة الاصطلاحية الكبرى التي تدور في حلبة الضمني "l'implicite". ومنها متصورات، (بفتح الواو)، هي، "المقتضى"، "الاستلزام"، "الدلالة الحافة" وغيرها من المتصوّرات. والحدود والفوارق بينها دقيقة جدا ورقيقه جدّا. يزيدها الاستعمال والتداول غموضا حينا. ووضوحا حينا آخر. فما منزلة المفهوم بين الضمني في الملفوظ الإشهاري وهو ضرب من الملافيظ خاص جدا كما سنرى.

2.I- المفهوم عند الأصوليّين

جاء في الكشاف للتهانوي "...وعند الأصوليين خلاف المنطوق وهو ما دل عليه اللفظ وهو ينقسم إلى مفهوم موافقة ومفهوم مخالفة لأن حكم غير المذكور أما موافق لحكم المذكور نفيا أو إثباتا أولا". والأول مفهوم الموافقة وهو أن يكون المسكوت عنه وهو المسمى بغير محل النطق ويسمى فحوى الخطاب ولحن الخطاب ودلالة النص...والثاني مفهوم المخالفة وهو أن يكون المسكوت مخالفا للمذكور في الحكم إثباتا ونفيا ويسمى دليل الخطاب ويسميه الحنفية تخصيص الشيء بالذكر وهو أقسام" (التهانوي محمد علي، 1993، ج3، 1154-1155). والمفيد من تعريف التهاوني وهو تعريف ذو صبغة معجمية، أنه جعل المفهوم "Le sous-entendu" شقا للمنطوق "le posé" وفيما نرى أن المفهوم إنما يكون شقا للمقتضى "le présupposé" والمفهوم والمقتضى معا شقا للمنطوق مثلما كان الخبر شقا للإنشاء في الدرس البلاغي. وأما الغزالي فإنّه في المستصفى يعرّفه بقوله "فهم غير المنطوق به من المنطوق بدلالة سياق الكلام ومقصوده كفهم تحريم الشتم والقتل والضرب من قوله تعالى "ولا تقل لهما أف"...ومعناه الاستدلال بتخصيص الشيء بالذكر على نفى الحكم عما عداه"

(الغزالي أبو حامد، 1993، 84-85) ومزية تعريف الغزالي متأتية في قوله "بدلالة سياق الكلام..." وفي هذا إقحام ضمني لمقولة السياق، سواء أكان للغزالي علم بها أم لم يكن له علم بها، في سيرورة إنتاج المفهوم التي ستثير بعد قرون جدلا في اللسانيات الغربية مع "ديكرو" و"أوريكيوني" مثلا حيث يلح الأول على ضرورة إدماج عنصر المقام كمساعد في فك شفرة "décodage" المفهوم من الملفوظ (ديكرو، 1984، 17-27) في حين يلح الثاني وهي امرأة على مقولة السياق اللغوي وتنفى كل عنصر غير لساني "élément extralinguistique" في سيرورة إنتاج المفهوم (أوريكيوني 1986، 40-49) فالمقام حينئذ والسياق زوجان لا بد منهما لإدراك المفهوم المقصود من الملفوظ لأن اللفظ كما يقول القدامى إنما ينتج "لمقتضى الحال".

والجرجاني أبو على صاحب التعريفات وقف عند المفهوم لكن الرجل لم يصغ تحديدا جامعا مانعا لهذا المصطلح أصلا بل اكتفى بتقسيمه إلى قسمين: مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة (الجرجاني أبو علي، التعريفات، د.ت، 235) وزاد على الغزالي كلاما مربكا هو قوله في مفهوم المخالفة" وهو ما يفهم منه بطريقة الالتزام" (الجرجاني، نفسه، 235) وهذا مدعاة للبحث في خلفيّة المصطلح "التزام" فهل له صلة بالالتزام l'implicature كما حده "قرايس" أم هل له صلة بما قاله علماء الدلالة مثلا في الدلالة الحافة "connotation" ودلالة الالتزام التي "هي دلالة اللفظ على شيء خارج عن حقيقة معنى اللفظ.كدلالة الشمس على ضوئها" (صولة، 2003، 517). ولئن كان مفهوم الموافقة لا يثير إشكالا لأنّه من قبيل "أن يدلّ اللّفظ على مساواة المسكوت عنه للمذكور والحكم ويسمّى فحوى الخطاب" (الخضري محمد، 1988، 122)، -ولعلّ أصل تسميته بالموافقة هو هذه المساواة والاتّفاق بين المسكوت عنه والمنطوق[2]. ففي قوله تعالى "ولا تقل لهما أف" مفهوم الموافقة منها "لا تضربهما، لا تنهرهما، لا تطردهما، لا تقتلهما... إلخ" فهذه الزمرة من المفاهيم على سبيل الموافقة إنّما أنتجت على سبيل التوازي بين المنطوق والمسكوت. فنفي التأفّف يشرّع légitime لنفي الضرب والطرد والنهر... إلخ-، فإنّ مفهوم المخالفة يثير إشكالات أوّلها هو مخالفة المسكوت عنه للمنطوق لذلك عرّفه الخضري "وهو أن يدلّ اللّفظ على مخالفة حكم المسكوت عنه للمذكور ويسمّى دليل الخطاب" (الخضري محمّد، 1988، 122). في حين أنّ مفهوم الموافقة يسمّونه فحوى الخطاب أيضا. ولعلّ سبب تسميته بالمخالفة هو عدم تناسب المنطوق حكمًا مع المفهوم فمفهوم المخالفة هو بمثابة الحكم الضمني المخالف لحكم المنطوق. وقد حصره الأصوليون في مقولات دلاليّة نهضت بها بعض البنى التركيبيّة بتأديتها وهي (الصفة، الشرط، العدد، اللقب، الغاية). فالصفة مثلا تحقّقها نحويًا البنى التركيبيّة من قبيل النعت والحال والمركّبات البيانيّة والغاية يحقّقها تركيبيًا بعض المفاعيل... إلخ.

ومهما يكن من أمر فإنّ مفهوم المخالفة أعسر إدراكا من مفهوم الموافقة لتعدّده فإن كان مفهوم الموافقة أحاديّا على صعيد التّأييد والتأكيد (لا تضربهم، لا تنهرهم، لا تقتلهم...) فإنّ مفهوم المخالفة متعدّد وفي تعدّده اختلاف سببه شيئان هما المقام من جهة والإمكانات الإنجازيّة في اللّغة من جهة ثانية من هنا نفهم كيف غُيّب مفهوم الموافقة لبساطته واختزل ضمن مفهوم المخالفة الذي عدّ عند الغزالي بمثابة المفهوم الجامع (الغزالي أبو حامد، 1993، 85). فعندما نقول المفهوم حينئذ إنّما نقصد به مفهوم المخالفة دون سواه.

3.I- مناقشة مصطفى جمال الدّين: هل المفهوم مدلول نحوي ؟

يجزم مصطفى جمال الدّين في مصنّفه "البحث النحوي عند الأصوليّين" 1980، بأنّ "مفهوم الموافقة ليس له مدلولا نحويا" في حين أنّ "مفهوم المخالفة فهو مدلول وظيفي" (مصطفى جمال الدّين، 1980، 277). وهذا الجزم ثمرة سؤال هو "هل المفهوم مدلول نحوي" (مصطفى جمال الدّين، 1980، 277). وما يسترعي انتباهنا أوّلا هو مشروعيّة طرح السؤال ووجاهته، رغم بداهته فمن شأنه أن يفتح على الباحث في المسألة مآزق جمّة لا طائل منها معرفيّا أو لعلّه يكون قد أساء طرح السؤال أو أسأنا فهمه. كيف لا ومن المعلوم أنّ سلب صفة النحويّة grammaticalité أو "الدلالة النحويّة" عن المفهوم أمر لا يستقيم أبدًا إذ الدّلالة النحويّة كما يقول القدامى، وحسبنا الجرجاني ومن والاه دليلا ومثلا، مركوزة في الملفوظ ومنغرسة فيه. ولولاها لما أدركنا المفهوم ولا أقسامِهِ بل ولما أدركنا المعنى أصلا وحسبنا دليلا ثانيا علاوة على ما قاله القدامى، مقامها من الشكل "Y" في التداوليّة المندمجة اليوم أو لعلّه حصر "النحويّة" و"الوظيفيّة"، وهذان المصطلحان عند الباحث مترادفان رغم ما بينهما من فروق، في مفهوم المخالفة إنّما سببه الدور التعجيمي للبنية التركيبيّة التي يمكن اعتبارها بمثابة الأوتاد الدالّة والإشارات التي اتّخذها الباحث دليلا سطحيّا وبرهانا أوّليا على وظيفة مفهوم المخالفة. ولعلّ اتّساع النظرة مع اللسانيّين، كما سيأتي في الفقرة القادمة، بفضل جهدهم التجريدي، هو ما أكّد أنّ المفهوم ذا بعد لساني أو لنقل عنصرا لسانيا "élément linguistique" وهذا عكس ما ذهب إليه مصطفى جمال الدّين. أو لعلّه كان يقصد أنّ مفهوم المخالفة خاضع لغويّا لشارات لسانيّة "marqueurs linguistiques" محدّدة، هي العناصر اللّغويّة التي تتحقّق بها تلك البنى والمقولات الّتي تعبّر عن تلك المفاهيم الخمسة، في حين أنّ مفهوم الموافقة لم تحصر له بنى خاصّة تعبّر عنه. وهذا يقتضي أنّ مفهوم المخالفة مقيّد بعناصر لسانيّة هي بمثابة الدليل عليه والقائد إليه في حين أنّ مفهوم الموافقة لم تدرس بناه وتراكيبه لذلك اعتبره مصطفى جمال الدّين "ليس لَهُ مدلول نحوي".

ومهما يكن من أمر في هذا السياق، فإنّه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال منطقا وضرورة بل ومنهجًا قبل كلّ شيء أن نعزل الجانب اللساني بجميع مستوياته في البحث في تحديد المفهوم وتدقيقه مثلما أنّه لا يمكن نفي العنصر المقامي نفيا كلّيا باعتباره صاحب مناب في تحديد المعنى وعليه حينئذ فإنّ المفهوم سواء أكان على سبيل الموافقة أو المخالفة فإنّ له مدلولا نحويّا وهو إلى ذلك مدلول وظيفي.

الحقيقة أن الأمر يزداد تعقيدا إذا رمنا الخوض في مقارنات ومقاربات موازنية بين ما قيل وما ينقال لأن اللسانيين المحدثين قد أدلوا بدلوهم في المسألة ويعتبر "ديكرو" و"أوريكيوني" من أبرز

الاتّجاهات المعاصرة في معالجة المفهوم اعتمادا على مبادئ التيار والمنهج اللساني المعتمد عليه. وإن اتفق الجميع أي السابقون واللاحقون على مسألة وحيدة وهي كونه أي المفهوم من الضمني فإنهم اختلفوا في مسائل عدّة منها.

كيف نستخرج لمفهوم من الملفوظ ؟

وما هي العناصر التي نعتمد عليها في إخراجه ؟

وما هي الروائز التي نركن إليها للتأكد من صحته ؟... إلخ فكيف نظر اللسانيون المحدثون للمسألة.

4.I- المفهوم من خلال بعض المقاربات الحديثة :

إنّ "ديكرو" وهو تداولي لساني وقبل ذلك منطقي يلح على أن المفهوم من طبيعة غير لسانية محضة de nature extra-linguistique عكس المقتضى الذي يعتبره عنصرا أو مكوّنا لسانيّا صرفا (ديكرو، 1984، 17) وعليه فانه لإدراك المفهوم لابدّ من إدماج العناصر غير اللسانية من قبيل مقتضيات الحال أي المقام. لفهم القصدية التلفظية التي هي روح المفهوم عنده. وعليه فان البنية الإعرابية التركيبية وحدها غير كافية لأن تكشف لنا عن مفهوم[3] القول بل أنها متمحّضة للكشف عن مقتضاه (ديكرو، نفسه، 19) فالمفهوم هو ما يمكِنُنَا من قول شيء دون أن يقوله أو يكون قد قاله :

comme dit une expression familière le sous-entendu permet d'avancer quelque chose « sans le dire tout en le disant » (Ducrot (0) : 1984, 20).

وعليه فهو من قبيل ما يصنعه المتقبل لا صلة للباث به وإن اكتفى الباث بالتلفظ. وهذا المبحث إذا درس ضمن الملافيظ الإشهارية فإنه يساعد الباث من جهة كونه يجعله على دراية بآليات إنجاز خطابه ليدرك المتقبل مفهومه دون كدّ روية أو وقوع في اللحن الدلالي agrammaticalité du sens ويساعد المتقبل من جهة كونه المستهلك اللغوي أولا والمستهلك للمفهوم ثانيا، بمعنييه، وعليه يرى ديكرو أن المفهوم حينئذ من مشمولات المتقبل فهو المعنى به يفك شفرته وطلاسمه* ولا يكون ذلك الا عبر سيرورة خطابية enchaînement discursive... وضرب من الاستدلال Il faut que soit par une démarche discursive et par une espèce de raisonnement « Ducrot (o), op.cit, 21)

وهذه السيرورة الخطابية يساعد على اكتشافها المقام وحيثيات القول والعناصر الباقية من المشهد التلفظي كما صاغه "بنفنست" 1966 في العملية التواصلية وعليه فان الملفوظ كما أقر "ديكرو" اذا كان معزولا من حيثيات المقام. فإنه يفقد اللّغة وظيفتها السجالية[4] Fonction polémique التي قوام ارتكازها على المفهوم باعتباره قادحا فاضحا لها عكس المقتضى الذي يمكن إدراكه في الملفوظ أعزل عن كل تدخل للمقام باعتباره حدثا لغويا وباعتباره مركوزا في البنية اللسانية والوحدة المعجمية

للكلم ينضاف إلى هذا أن المفهوم كما كان قد حدده "ديكرو" إنّما يكــون مصــدره المتكلم "le moi". عكس المقتضى الذي كما قلنا آنفا يكون المسؤول عليه هو المتقبل وهذا رائز لساني قوامه لعبة الضمائر بين المعنيين وعليه فانه لإدراك المفهوم. وجب طرح السؤال ارتداديا على الباث والسؤال هو.

ما "الذي حدا بالمتكلم أن يقول ما قاله"؟ أو ما الذي يجعل من خطابه مشروعا؟ أي صحيحا".

En effet il est, le sous-entendu, toujours engendré comme réponse à des questions de type pourquoi le locuteur dit ce qui il a dit ? Qu'est ce qu'a rendu possible sa parole (Ducrot, 1984, 34)

والإجابة لعمري على هذا السؤال إذا تعلق الأمر بالملفوظ الإشهاري تبدو يسيرة جدا، عسيرة جدا، يسيرة جدا من جهة كون الباث يريد "تمرير" بضاعته كما يقول "العامة" وتسويقها وهذه إجابة سطحية جدا بل stereotypique وعسيرة جدا من جهة كونها تقتضي نمطا من الاستدلال العلمي الدقيق الذي يتنافى مع كل انطباعية وبديهية جوفاء وهذا ما سيكشف عليه بقية inférence العمل عند التطبيق على بعض النماذج.

لئن كان الأصوليون من اللغويين العرب قد عالجوا المفهوم في ضوء المقتضى ضمن صلتهما بالأحكام الشرعية باعتبارها المقصد الأسنى من كل درس عندهم ولأنها غاية الغايات[5] ولئن عالج "ديكرو" باعتباره لسانيا، المفهوم، ضمن نفس التوجه أي في علاقته بالمقتضى وجعل في دراسته روائز Testes ومستويات قامت على الحدس والافتراض العلميين لعل أهمها التفريق بين مستويين دلاليين هما الدلالة والجملة "signification/phrase" في جهة ومستوى المعنى والملفوظ "sens/énoncé[6]" من جهة ثانية. فإن "أوريكيوني" وهي لسانية فرنسية لها طرح علمي محترم اختلفت فيه مع "ديكرو"[7] في بعض النقاط المركزية منها أنها تعتبر المفهوم حدثا لغويا acte de langage في حين يعتبره ديكرو حدثا قوليا acte de parole. وهذا في تصورها أن الملفوظ وحده خارج وضعيات التخاطب قادر على إخراج المفهوم في حين أنّه مع "ديكرو" هو حدث قولي أي لا بد من الاستعانة بالعناصر غير اللسانية Les éléments extra-linguistiques أي المقام وغيره للتفطن، أو لنقل التكهّن، بالمفهوم.

وتعرف أوريكيوني المفهوم بكونه جامعا لكل المعلومات التي يمكن أن يحملها الملفوظ المعطى donnée (أوركيوني، 1986، 39) وهو أقسام متعددة منها "التعريض" و"التلميح" أو "التلويح" والإغراء... (أوركيوني، نفسه، 43-45) وعليه فإنه عندها، تكشف عليه البنية اللسانية للملفوظ بل إن هذه البنية التركيبية هي المعوّل عليها في فك غموضه وإن كنا لا نعدم من مساهمة الكفاية الموسوعية Compétence encyclopédique للمتقبل في فك شفرة الملفوظ للحصول على

المفهوم ومن هنا نفهم كيف اعتبرته عكس "ديكرو" حدثا لغويا acte de langage لا حدثا قوليا acte de parole [8]. ويمكن للجدول التالي تلخيص هذا الطرح.

أقسام المعنى / معايير[9] الفصل	المفهوم sous-entendu	المقتضى présupposé	المنطوق posé
– نظام الضمائر	الأنت tu	النحن nous	الأنا
– نظام الأزمنة	لا حقّ لحدث التخاطب	سابق لحدث التخاطب	متزامن وحدث التخاطب
– طبيعته	لساني + مقامي	لساني	لساني
– الرائز اللّغوي	ما الذي جعله ممكنا / مقبولا	النفي + الاستفهام	______
– المدى	البعدية	القبلية	الراهن
– الكمّ	التعدّد والغموض	التعدّد القابل للحصر	الوحدة
– حضور المكوّن البلاغي	(+)	(–)	(+ –)
– الوصول إليه واكتشافه	عسر كشف البنية اللسانية عنه	كشف البنية اللسانيّة عنه	______
– نوعه	حدث قولي	حدث لغوي	حدث لغوي
– محلّه	الملفوظ	الجملة	الجملة

II– القسم الإجرائي

1.II– فـــي الإشهـــار أو الخطـــاب الإشهاري

دُرس الإشهار ضمن مقاربات متعددة منها ما يتصل بعلم الاجتماع ومنها ما يتصل بعلوم النفس ومنها ما يتصل بعلوم الاقتصاد ومنها ما يتصل بعلم التصميم design ومنها ما يتصل بالفن وكثيرة هي المقاربات في عملية التواصل communication. بل انه في شأنه أُلِّفَتْ أطروحات وأنجزت وحدات بحث خاصة في الجامعة الفرنسية والجامعة الكندية[10]. حيث تدرس الملافيظ الإشهارية دراسة يقع الاعتماد فيها على مناهج وآليات في الدرس علمية لسانية. علاوة على أن الملافيظ الإشهارية مثلت بمثابة المخبر للسانيين لاجراء بحوثهم وتطبيق نظرياتهم ويكفينا أن نضرب مثلا على سبيل التقديم أورده "آدام" J.M Idam" في كتابه "الحجاج الإشهاري" (1997 طبعه ناتان) كان بمثابة النواة الصلبة لجل كتابه. وهو في الإشهار "لصابون طبيعي". فالمقاربة اللسانية حينئذ واجبة وغير كافية لإدراك نجاعة الإشهار وفائدته لدخولها في مكونات العملية التواصلية إذا لم نقل إنها المفكك الأول للشفرة التواصلية بين الباث والمتقبل*.

جاء في مصنف ما هو الإشهار؟ qui est ce que la publicité "لـــروبارت ليديك" سنة 1988. أنّ الإشهار هو إعلام الجمهور وإقناعه بشراء منتوج ما وهو كذلك جملة من الوسائل التقنية التجارية والفنية التي توفر للمنتوج أحسن الظروف حتى يشتريه أكبر عدد ممكن من الناس" (روبارت ليديك، 1988، 15) والمفيد في كلام الباحث هو قوله "إعلام الجمهور وإقناعه" وهاتان كلمتان خطيرتان لهما صلة بالمفهوم من جهة وبالحجاج من جهة ثانية فالإعلام بما هو information كحركة أولى غايتها التوصيل المحض الخالي من كل ذاتية فيه، لا تتجاوز نية الباث فيها الإعلام المحايد L'information objective وهذا في الدرس الفلسفي المتعلق باللغة وهْمٌ "إذ الذات لا يمكن أن تكون بمعزل عن الموضوع من خلال مبدأ القصدية intentionnalité وهذا ما أيده بعض الدراسين من اللسانيين عندما أقر بأسبقية الوظيفة الحجاجية على الوظيفة الإعلامية فالمتكلم ما تكلم إلا ليحاجج ويحاجّ والإبلاغ يأتي في درجة ثانية. وأمّا الكلمة الثانية فهي قوله إقناعه والإقناع بما هو "convainction"أو "persuasion". إنما هو الوجه الغائم للحجاج ومرادفه الآخر عبر مقولة المواضع المنطقية وإن حاول عديد الدارسين وضع الفروق بينهما أي بين الإقناع والحجاج. والذي نرى أن المؤلف قد قصد بمصطلح الإقناع مصطلح الحجاج[11]. وذلك أن الإقناع في مفهومه الأول هو ما به يحاول الإنسان إقناع نفسه في حين أن الحجاج هو ما به يحاول إقناع الآخر. وذلك بوسائط متنافرة منها ما يعود للغة وما توفره من بني وأساليب ومفردات وتركيب وروابط مؤثرة حجاجيا ومنها ما يعود لفن الألوان وامزجتها وأضوائها ومنها ما يعود للصورة وخطوطها وقسماتها ومنها ما يعود للحركة والديكور إذ كان الإشهار تلفزيا إضافة إلى الإيقاع والصوت..الخ وعليه فإن الحجاج الإشهاري يمر بمراحل الإدراك الأربع تتحقق الوظيفة التواصلية للرّسالة وهذه القوانين أو المراحل هي "الإدراك" perception بما هو صدمة التقبل الأولى ثم "الألوية" بما هي تنظيم عرفاني للمعطيات ثم "الحداثة" بما هي ثمرة للأولية priorité. "فثبات الملابسات" بما هي الغاية القصوى.

2.II– مفهوم الملفوظ الإشهاري قادح لحجاجيته

كنا أشرنا باختصار في ما سبق من المقال إلى الفرق بين المفهوم "le sous-entendu" والمقتضى "présupposé" وقلنا إن المفهوم أكثر صمودا لتأدية الوظيفة الحجاجية من اللغة. وانتهينا مع ديكرو أن المفهوم كي ندركه يكفي أن نطرح السؤال التالي "لماذا قال المتكلم ما قال؟ أو ما الذي يجعل قوله صحيحا" والنصّ الإشهاري في هذا السياق يمكن اعتباره مخبرا جيدا لا ثراء هذه النظرية. فنسأل بالتالي لماذا يصمم الإشهاري معلقته بصيغة خاصة أو ما هي الروائز التي عليها

يعتمد في إنجاز ملفوظه وقدّ خطابه . إن قهرية المظهر الحجاجي وتماهيه مع اللغة وتسربه من المتكلم هو المقصد الأول وهو محط الرحال وعليه فان ملفوظا مثل:

"**الزيــت زيتكــم والصحّــة صحتكــم**"[12].

يثير "أطنانا" من المشاكل. فلك أن تسأل هل بالفصحى أم بالعامية قد أنجز؟ ولك أن تسأل عن "دور" الواو وما أدراك ما هي في هذا الملفوظ الخاص؟ ولك أن تسأل قبل كل شيء من قائل هذا الكلام؟.

في القراءة الأولى لهذا الملفوظ نلاحظ أن القائل أو الفاعل أو لنقل المتكلم إنما هو الفتاة العارضة وهي ماسكة إما بقارورة الزيت أو حبة الذرة وهي كائن وهمي لا فائدة منه إلاّ بما يمكن أن يقدمه شكله الحسي ونقصد بذلك كونه محفزا catalyseur للعملية الإشهارية. وهنا تعود بنا هذه القضية إلى ما طرحه فلاسفة اللغة من علاقة المتكلم بملفوظه وعلاقة الملفوظ والمتكلم بالواقع وهويتهما ونقدم هذا الطرح في ضوء ما للمفهوم من صلة بالحجاج باعتباره قائدا إليه ودليلا عليه. وباعتبار أن الحجاج هو آلية من آليات تغيير المواقف في العالم[13]. والأهواء والاختيارات ومعلوم أن الموقف بل كل موقف له ثلاث دعائم أو لنقل مستويات هي:

الدعامة السلوكية conative

الدعامة الترغيبية affective

الدعامة المعرفية cognitive

فالدعامة الأولى هي المستوى المعرفي وهي بمثابة المستوى القاعدي في عملية تقبل الموقف وإدراكه لغة كان أو صورة أو ذوقا حسب الجهة المعنية في حين أن المستوى الثاني أي الترغيبي فهو المستوى الأوسط وهو بمثابة ثمرة المستوى الأوّل وردة الفعل عنه وبذلك يكون المستوى السلوكي بمثابة البعد الإجرائي للموقف كله وهو الجانب الصريح المفصح عنه حركة والمترجم له سلوكا فلئن كان المستويان الأولان هما من قبيل الضمني "L'implicite " فإن المستوى الثالث فهو من قبيل الصريح "explicite" لا التلميح وفي المثال أعلاه "**الزيت زيتكم والصحة صحتكم**" ندرك هذا المستوى بإقدام المتقبل على شراء هذا الزيت "أو" القيام بسلوك له صلة به وهذا ما أراد "بول ريكور" و"جاك فرنسيس"[14] في 1986 أن يبرزاه عند إقرار الأول أي بول ريكور أن اللغة قائدة للفعل وإلا فسدت استعمالا guide vers l'action.

إن الملفوظ "**الزيت زيتكم والصحة صحتكم**" نحويا لا يمكن أن يكون جملة واحدة لاعتبار تمام المعنى في قسمه الأوّل أي ما قبل "الواو" ولتوفر عنصر الإسناد والاستقلال الصناعي وعليه لو اعتمدنا عملية تشظيته La décomposition فإننا نتحصل على الشكل التالي:

"الزيت زيتكم"   "والصحة صحتكم"

ويبدو للرائي الغر أن هذا الشكل قد لا يكون غير ذي معنى والحقيقة أن الأمر غير ذلك ودليلنا هو آلية استخراج المفاهيم والمقتضيات منه. فقولنا "الزيت زيتكم يمكن أن يتناسل عنها الشكل التالي:

أ- الزيت زيتكم
- أ. إذا استهلكوه
- إذا لا تشتروا غيره
- فأنتم تعرفون بكونه جيدا
- صحتك فوق طاولتك...الخ

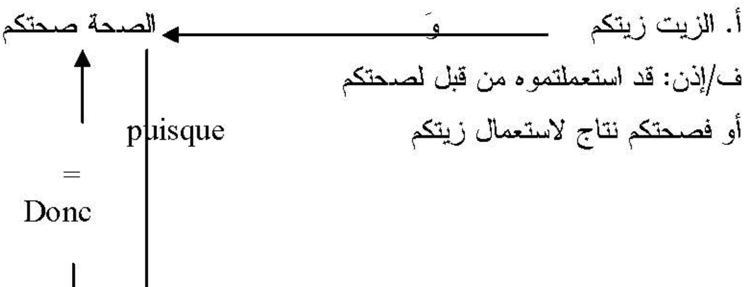
ب- الصحة صحتكم
- ب. أنتم أولى بالاعتناء بصحتكم
- زيت الذرة يساعدكم على الاعتناء بصحتكم
- صحتكم أولى بزيتكم من الزيوت الأخرى
- لا تلقوا بصحّتكم للتهلكة بتناولكم زيتا غير زيتكم...الخ

هذه الملافيظ يمكن اعتبارها زمرة من مفاهيم المنحدرة من الملفوظ الرئيسي وهي مجموعة غير منتهية لفظا ومحددة من جهة البنية. أما تعددها فمأتاه الاستعمال وتعدد المستعملين والمنحى التداولي l'aspect pragmatique فكل متلفظ له قائل خاص ومقام أخص وأما محدوديتها فمرتبطة بما توفره اللغة من بنى منطقية محددة يزكيها الاستلزام وما يحرّكه من مواضع topoi[15] ففي القول الأول أ "**الزيت زيتكم**" ما يشرع لاشترائه واستهلاكه هو موضع عام جدا يمكن أن نختزله في المثل الشعبي التونسي "الماء إلى ماشي للسدرة الزيتونة أولى به" أو "اللحم إذ فسد يرجع لاهلْ" فصائغ هذا الخطاب الإشهاري. إنما صاغه من خلفية مفهومية دقيقة جدا قوامها الاستلزام عبر العبور بـــ"إذن" donc". فبما أن هذا الزيت زيتكم[16] فإذن "هو من حقكم" وهو ما أنتم أعرف به من غيركم" أنتم أولى به من غيركم" "إذن تناولوه"...الخ.

إن الاسترسال الخطابي l'enchaînement discursif في الملفوظ الإشهاري هو المحقق لنجاعته التوصلية efficacité communicative التي لا تتم أبدا إلا إذا أدرك المتكلم الباث المسلك الذي يجب أن يوقع فيه المتقبل حتى يضطره إلى اتخاذ مسلك واحد في عملية تأويل الملفوظ. هذا من جهة. ولا تتم هذه النجاعة التواصلية من جهة ثانية إلا إذا أدرك المتقبل، وهو متعدد الأبعاد كما يقول "ديريدا" "Polydimentionnelles". وتعدد أبعاده له مناب في تحديد المفهوم وقد أشارت "اوريكيوني"

1989 إلى مجموعة الكفايات التي يحتوي عليها المتقبل لفك شفرة الملفوظ وأهم هذه الكفايات هي الكفاية الموسوعية la compétence encyclopédique وهي التي تعدّل من أبعاده المتعددة ويظهر ذلك في إنشاء المفهوم من الخطاب عامة ومن الملفوظ الإشهاري خاصّة.

فالاسترسال الخطابي كما أسلفنا الذكر هو الذي يعين المتلقي على إدراكه غائيّة finalité الملفوظ ودليلنا، الثاني في مستوى هذا الملفوظ هو المقطع الثاني منه، ولذلك يمكن لنا أن نتساءل: أية علاقة تجمع "الزيت زيتكم" بـ"الصحة صحتكم؟" ولنا في الردّ عن هذا السؤال وجوه عديدة في الإجابة أولها بنيوي دلالي يتعلق بـ"الواو" والثاني "معجمي مرجعي" ويتعلق بالوحدات المكونة للملفوظ وما تحيل عليه في المرجع (الكون والموجودات). أمّا ما تعلق بالمرجع والدلالة المعجمية فمعلوم وغير أهل للتفسير explication والتأويل interprétation وأمّا المتعلّق بـ"الواو" فذلك هو المثير للمشكل حقا. و"الواو" في العربية لها وجوه في الاستعمالات عديدة حصرها الدارسون من منطلقات مختلفة[17] وحسب مقاربات مختلفة (بنيوية، دلالية، منطقية..). وهي هنا تلعب دورا حجاجيا يمكن أن ننعته بـ"الرابطية" connexité الحجاجية وهي ذات رابطية حجاجية بما يمكن أن تقدمه من مساعدة للمتقبل حتى يتكهن بالمفهوم. وعليه فإنّ "الواو" هنا تقوى في الاستلزام وتعمقه عبر قدح الموضع déclenchement du topos ويمكن للشكل التالي توضيح الأمر بصيغة أخرى.



ن: (حافظوا على عشرتكم لزيتكم للحفاظ على صحتكم كما هي ولا تخونوا عشرتكم حتى "لا تخونكم صحتكم")

إن ما أردنا إيصاله، ولو بصيغة أخرى، أن "الواو" تيسر ما اصطلح عليه "تولمين" في مناويله 1993. بقانون العبور "loi de passage" الذي يسوّغ للحجة أن تفعل فعلها في المتقبل. هذا التأويل إن قبله علماء التداولية وأيده الحجاجيون منهم خاصّة فإنه قد ينكره أهل التركيب والإعراب الذين لا يعترفون "للواو" إلا بوظيفة واحدة هي "مطلق الجمع أو الترتيب في سياقات أخرى" لكن مطلق الجمع هنا ليس بريئا. فمن وظائف الجمع هنا هو الجمع بين المفهوم الأول لـ"الزيت زيتكم" والمفهوم الثاني "**الصحة صحتكم**" ولا نرى أن وظيفتها التداولية تتجاوز هذا الضرب من الربط "connexion" الذي

يتعــالى متنزّها على الربط اللغوي الأجوف connexion linguistique vide والخالي من كل دلالة تداولية تجيب عن السؤال التالي :

- لماذا "الواو" وليس سواها ؟
- ما توفّره "الواو" في هذا المقام الذي لا يوفره سواها ؟
- هل توفّر اللغة عناصر لغوية غير "الواو" لتنهض بدور "الواو" ؟

الحقيقة إن هذه الأسئلة الثلاثة قد تخرج البحث، إذا تعمقنا فيها، عن مقصده الأوّل وهو المفهوم في الملفوظ الحجاجي Le sous-entendu dans l'énoncé publicitaire لكن ما توفره "الواو" من رابطية قد ترتقي للعاملية "opérationnalité" وشرع لهذا القول منوال "ايدا" "AIDA"[18] حيث تساهم "الواو" عبر مراحل المنوال الأربع في إبراز المفهوم في كل مراحله. فهي في مرحلة أولى تلفت الانتباه إلى المفهوم عبر المنطوق الأوّل ارتداديا أي إن "الواو" ترجع بالمفهوم الثاني للملفوظ 2 "**الصحة صحتكم**" إلى صلته بالمفهوم الأوّل " **الزيت الزيت**" عبر تحقيقها لوظيفة ما اصطلحنا عليه "بالعبور" "Passage" من المفهوم الفرعي الأوّل وهو مفهوم "**الزيت زيتكم**" إلى المفهوم الفرعي الثاني وهو "**الصحة صحتكم**" إلى المفهوم الجامع للملفوظ الكلي. أما المرحلة الثانية وهي بيَان المنفعة أو "الإلحاح على الفائدة" susciter l'intérêt. فإنّ "الواو" تؤكدها عبّر العطف والعطف من معانيه الدلاليّة التأكيد والاسترسال continuum في هذا التأكيد أو لنقل "البروز"saillance كما يريد العرفانيون cognitivistes من اللغويّين تسميته (بن غربية عبد الجبار، 2003، 188–189). وذلك خلق مستوى من المساواة بين طرفي الملفوظ الذي تجمعه "الواو". فما سبق "الواو" وما لحقها متكافئان وهذا مأتى اعتبارنا إياه من قبيل التأكيد أو لنقل هو "التكافؤ" "l'équivalence" (بن غربيّة عبد الجبار، 2003، 190–191). وليس هذا التكافؤ القائد إلى التأكيد هو من قبيل الظاهر الجلي لفظا إنما هو من صنف المفهوم الضمني لعلّ نسبة "الزيت" والصحة إلى المتقبل "كم" الذي ناب عنه الضمير المتصل خير دليل على هذا التصور الذي يؤكد نسبة الفائدة إلى المتقبل وحثّه على شراء هذه البضاعة.

أما المرحلة الثالثة وهي "إنتاج الحاجة" أو لنقل "قدح الرغبة" provoquer déclencher le désir. فإنّ هذا الرابط الحجاجي يحققها من زاويتين من زاوية الدلالة المعجمية للوحدات "الزيت" و"الصحة" من جهة والوحدات "زيتكم" و"صحتكم" من جهة ثانية ومن زاوية المواضع topoï التي كنا قد أشرنا إليها في بداية المقال. فــ"الواو" تخلق في المتقبل رغبة في الشراء من خلال جمعها بين سلامة الصحة في سلامة الزيت عبر الموضع.

(++) كلما كان الزيت صافيا كانت الصحة أصفى[19]

(--) إذا لم يكن الزيت صافيا فإنّ صحّتك لن تكون صافية.

فَقَرْنُ connexion الزيت بالصحة هو ما يخلق في المتقبل رغبة جامحة في خلق صلة بين صحته والزيت الذي سيستهلكه. عبر الموضع المذكور أعلاه. وهنا يمكن أن نشاكس القارئ بسؤال لا يستطيع فرد بمفرده الإجابة عنه وهو.

ما مصدر الرغبة أو الحاجة التي يخلقها الملفوظ الإشهاري؟ ونزيد توضيحا فنقول أعقلية هي أم قلبية؟ ونزيد تعقيد فنقول ما هي الحجج على ذلك. لعل الحجاج درسا متعدد الأصول الابستمولوجيّة وحده هو القادر على فكّ اللغز؟

وأما المرحلة الرابعة déclencher l'Achat فهي نتاج الملفوظ كلّه وثمرته المفهومية وهي بمثابة التصديق للطرح الفلسفي القائل بكون اللغة قائدة للفعل حتما. فالملفوظ الإشهاري حينئذ يحقّق هذا الطرح تحقيقا مباشرا في الكون خارج أي تنظير آخر (الأعمال اللغوية مثلا)

خاتمـــة الطــــواف ومـــــا يجـــــب أن ينقـــــال

تبرئة للبحث وصاحبه نود إيراد الملاحظات البرقيّة التالية:

إن الملفوظ له ثلاثة أوجه هي المنطوق posé والمقتضى présupposé والمفهوم le sous entendu. ويمثل المفهوم الشقّ الثاني للضمني وهو أعقد دراسة من المقتضى.

1. إن المقاربة الأصولية للمفهوم أنضج وأقرب للعلميّة منها من المقاربة اللسانية الغربية الحديثة. ولعلّ التقسيم والتفريع الذي أوجده الأصوليّون خير دليلا على ذلك. علاوة على التقاء الطائفتين في عديد النّتائج.

2. إن الملفوظ الإشهاري يمثل مخبرا جيدا جدا لإجراء الاختبارات اللسانية عليه وفي باب المفهوم خاصة لخصائص هذا الملفوظ لعلّ الجانب التداولي أهمّها وأطرفها.

3. إن الملفوظ الإشهاري ملفوظ مشكلي وهو أهل للدراسة اللسانية التداولية ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن المصمم designer في حاجة إلى تداولي pragmaticien يعينه على صياغة ملفوظه باعتباره ينتمي إلى الملفوظ اليومي كما يسميه "فتقنشتاين" وإلى اللغة المهذبة "langage soigné" في نفس الوقت.

4. إن الملفوظ الإشهاري تصاحبه des paratextes نصوص مصاحبة هي ما يُساعد اللساني على إدراك قصد الباث تصلح لعلماء النفس وعلماء الاجتماعي وعلماء الانتربولوجيا في سياقات معرفيّة أخرى ولكن في الحقيقة أن اللساني لا يعترف بها منذ 1916 منذ أن أشيع أن اللسانيات هـــي the sientific study of language.

قائمة المصادر والمراجع
(مرتّبة حسب ورودها في البحث)

– **المبخوت (شكري)**: 1999: نظريّة السلالم الحجاجية : ضمن عمل جماعي أنجزه فريق البحث في الحجاج تحت إشراف حمادي صمود.

– **الهمامي (ريم)**: 2004: المقتضى من خلال دراسات ديكرو: بحث مرقون بكلّية الآداب منّوبة، أشرف عليه شكري المبخوت.

– **صولة (عبد الله)** : 1999 : تقديم كتاب "مصنّف في الحجاج والبلاغة الجديدة" لبرلمان وتيتكاه، ضمن عمل جماعي أنجزه فريق البحث في الحجاج، تحت إشراف حمادي صمود.

2001 : الحجاج في القرآن من خلال أهمّ خصائصه الأسلوبيّة، منشورات كلّية الآداب منّوبة، تونس.

– **ميلاد (خالد)**: 2001: الإنشاء في العربيّة بين التركيب والدلالة، منشورات كلّية الآداب، تونس.

– **التهانوي (محمد علي)**: 1993: كشاف اصطلاحات الفنون، اسطنبول.

– **الغزالي أبو حامد**: 1993: المستصفى من علم الأصول، دار إحياء التراث العربي بيروت.

– **الجرجاني (أبو علي)** : التعريفات، د.ت.

- **Ducrot (O) :** 1984 : Le dire et le dit, (éd.) minuit.

- **Orechioni (C.K) :** 1986 : L'implicite, (éd.) Armand Colin, Paris.

– **صولة (عبد الله)** : 2003 : دلالة الالتزام من المنطق العربي في القديم إلى اللسانيات المعاصرة، محاولة في تجديد المفهوم، ضمن مصنّف جماعي أعماله مهداة للأستاذ عبد القادر المهيري، منشورات كلّية الآداب، تونس.

- **Ducrot (O)** et **Anscombre (J.C) :** 1997 : L'argumentation dans la langue, (éd.), Mardaga.

- **Anscombre (J.C) :** 1987 : Dynamique du sens et scalarité, colloque Cerisy, 1987, (éd.) Mardaga.

1945 : Théorie de topoï, (éd.) Kimé.

- **Benveniste (E) :** 1966 : Problèmes de linguistique générale, (éd.) Gallimard, Paris.

- **Reboul (A)** et **Moeschler (J) :** 1994 : Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, éd. Seuil, Paris.

- **Adam (J.M) :** 1997 : L'argumentation publicitaire, (éd.) Nathan.

- **Ledick (R) :** 1988 : Qu'est que la publicité ?

- **Plantin (Ch) :** 1990 : Essais sur l'argumentation, (éd.) Kimé.

1996 : L'argumentation (éd.) Seuil.
- **Vignaux (G) :** 1988 : Le discours acteurs du monde, (éd.) Ophrys.
- **Francis (J) :** 1986 : Théorie des actes de langage, éthique et droit, P.U.F.
- **الريفي هشام :** 1999 : الحجاج عند أرسطو، ضمن مصنّف جماعي أنجزه فريق البحث في الحجاج، منشورات كلّية الآداب منّوبة، تونس.
- **Lundquist (L) :** 1987: Cohérence, marqueurs argumentatives, in sementikos, vol 9, n° 22, Paris.
- **Carel (M) :** 2001 : Argumentation interne et argumentation externe in (langages), juin 2001, N° 142, (éd.) Larousse, Paris.
- **بن غربية عبد الجبار:** 2003 : الواو بين العطف والتعليق، ضمن مصنّف جماعي، أعماله مهداة للأستاذ عبد القادر المهيري، منشورات كلّية الآداب منّوبة.
- **Victoroff (D) :** 1978 : La publicité et l'image.

[1]– المبخوت 1999 وبعض مريدية ريم الهمامي 2004 يترجمون المفهوم بالتلميح عبد الله صولة يترجمه بالمفهوم ونرى أن ترجمة صولة أدق لوقوعها وموافقتها للمنظومة الاصطلاحية في التراث العربي مع الأصوليين خاصة كما سنرى في أعطاف العمل كذلك خالد ميلاد يترجمه "بالمفهوم" عند مقاربته للأعمال اللغوية والمعاني الثواني عند الأصوليين.

[2]– يذكّرنا هذا التعريف لمفهوم الموافقة بالمثل الشعبي "السكوت علامة الرضى" فإذا عرضت أمرًا على المتكلّم وسكت فذلك دليل لأنّه يشتغل بمفهوم الموافقة أكثر من اشتغاله بمفهوم المخالفة وهذا أمر قد يحتاج إلى البرهنة أكثر لسنا بصددها الآن.

[3]– في الحقيقة أن مسألة المفهوم لا يمكن بحال من الأحوال فصلها عن مسألة المقتضى le présupposé من قبيل "إن بأضدادها تتمايز الأشياء" ثم لتلاحم هذين المبحثين وعلاقة الجوار التي تجمعهما منذ الدرس المنطقي إلى حدود الدرس اللساني لذلك حاول "ديكرو" في مصنفه المذكور أعلاه" القول والمقول "dire et le dit" أن يقدم في معالجته لمسألة المقتضى والمفهوم تصورا نظريا يضع فيه المتقبل في فانه التوجه الذي يشتغل عليه وقد بنقد تيار الوضعيين الجدد "néopositivisme" مقرا أصول مقاربته التداولية ذات الشكل "Y" التي تولى الوضعيات التلفظية قيمة كبرى في تأويل الملفوظ وإدراك نجاعته الخطابيّة.

[*]– بلفظه يعتبر "ديكرو" المفهوم طلسما ولغزا énigme.

[4]– راجع ديكرو في كتاب: le dire et le dit، 1984، ص30.

[5]– انظر أطروحة خالد ميدلا "الإنشاء في العربية 2001". وإن كان الأستاذ ميلاد قد عالج المسألة من جذورها ضمن المعاني الأول والمعاني الثواني منذ بواكير الدرس التداولي مع "أوستين" و"سيرل". ولكنه عقد بابا مهما جدا للبحث عن مسالك المعنى عند الأصوليين الذين بدورهم لهم طرح طريف في الضمني من المعنى لاتّصاله بمقاصد النص الذي هو مناط اشتغالهم.

[6]– انظر ديكرو، المرجع نفسه، ص35.

[7]– لمزيد التعمق في المسألة راجع "ديكرو". في المرجع نفسه 45 حيث يعتبر المفهوم لغزا على المتقبل أن يفكه ويستعمل كلمة déchiffré و resoudre لما في الكلمتين من طاقة اصطلاحية كثيفة تقوم دليلا على عسر إدراك المفهوم.

[8]– لمزيد التعمّق يمكن العودة إلى "أوريكيوني" 1986 و"ديكرو" 1984.

[9] – اعتمدنا في صياغة هذا الجدول التأليفي على ديكرو (1984، 17-44) وديكرو 1972، خاصّة في المقدّمة المطوّلة حول تاريخيّة مصطلح المقتضى.

[10]– نقول هذا الكلام اعتمادا على ما وجدناه من عناوين مؤلفات وعناوين مواقع لفرق البحث في اللسانيات الإشهارية linguistique publicitaire في الجامعة الفرنسية مثلا.

[*]– المتقبّل في النصّ الإشهاري مسألة مركزيّة ومعقّدة في آن وهو محطّ الرّحال والمعنى الأوّل بالنصّ المصاحب paratexte/slogan وهو متنوّع على جميع المستويات غير متجانس: السنّ، الجنس، الكفايات المعرفيّة والموسوعيّة...إلخ وفي كلمة هو الجمهور المستهدف (برلمان في مصنفه المذكور آنفا في البحث وقف عند أصناف الجمهور) وهذا يصدّق كون الملفوظ الإشهاري حجاجي بصفة مباشرة (صولة نفسه يجعل كونيّة الجمهور بمثابة الرّائز للحكم على حجاجيّة الملفوظ عكس الملافيظ "النخبويّة" الأخرى مثلا الخطاب الأدبي الخطاب الديني الخطاب السياسي فهذه الملافيظ موجّهة إلى جمهور مضيّق Restreint) في حين أنّ الإشهار موجّه إلى الجميع باعتباره من الخطاب اليومي يطّلع عليه ويباشره كلّ ذي كفاية تواصليّة ويحدث لديه ردّة فعل وإن كان في بعض الإحيان لا يعنيه من قبيل مشاهدتي أنا "عزالدين الناجح" لإشهار لحفّاظات النّساء أو مشاهدة راعي من رعاة الإبل في تطاوين لإشهار الحواسيب المنقولة " IBM" وعلى كلّ حال فإنّ الجمهور أو لنقل بلفظ الإنشائيين الشعريين "المتقبّل" يمثل لبنة هامّة في الملفوظ الإشهاري بل إنّه ما به يتميّز هذا الضرب من الملافيظ إذا لم نقل إنّه يوفّر للدّارس منهجا خاصّا ويفرض عليه معالجة أخصّ لهذه المدوّنة مهما كان منطلقه من الدّرس (اللّسانيات، علم الاجتماع، علم النفس، علم التصميم... إلخ).

[11]– راجع في هذه المسألة ما كتبه "كريسيان بلونتان" Christian plantin في كتاب مقالات في الحجاج 1990 وكتابه الحجاج 1996 و"بيرلمان" وتيتيكاه في كتابهما المعروف في طبعته الثالثة 1976 من العرب في ما نعلم ثمة مصنفان الأوّل جماعي والآخر أطروحة الأستاذ عبد الله صولة أما الجماعي فهو ما وصلت اليه حلقة البحث في الحجاج في كلية الآداب منوبة 1999.

– راجع مقدمة أطروحة عبد الله صولة 2001. حيث تعرض بصفة برقيّة للفرق بين الحجاج والإقناع على سبيل التقديم المصطلحي في بحثه.

[12]– هذا الملفوظ هو بمثابة النص المرافق للصورة solgan لمعلقة اشهارية لزيت الذرة والمعلقات مبثوثة خاصة في محطات المترو الخفيف بتونس العاصمة. بالنسبة للصورة متعددة أما النص المرافق فواحد في الصورة توجد غانية بيدها قارورة الزيت وهي تسكبه في المقلاة وفي صورة أخرى نفس المرأة بيدها حبة الذرة والزيت منبجس منها في صحن السلطة البلوري هذه النظرة العامة حينئذ على المشهد. والنص المرافق هو بمثابة مقول القول للمرأة المستعملة في تمرير المعنى الإشهاري.

[13]– "جورج فينيو" في مصنفه le discours, acteur du monde, 1988 يتبنى هذا الرأي ويعالج الحجاج ويعرفه في ضوء مقولة الموقف في الكون.

[14]– هذا الرجل اشرف على ندوة عالمية علميّة وجمع أعمالها في مصنّف عنوانه "نظريات الأعمال اللغوية. الأخلاق والقانون" وهو عمل متعدد المقاربات والأبعاد منه ما له صلة بالقانون والفلسفة والأخلاق والاقتصاد.

[15]– المواضع: topi مفردها موضع topos هي في الأصل بمثابة "مخازن للحجج" على حد عبارة "سيسرون" ألف فيها أرسطو كتابه "الطوبيقا" topic. والموضع هو ما يسوّغ صلاحية الحجة أو فسادها. وهي أنواع وضروب (لمزيد التعمّق انظر الريفي 1999)، أعاد "ديكرو" و"انسكومبر" توظيفها. ومهما يكن فعلى تعدد أنواعها (أنظر لاندكسيت 1999) فإنها أي المواضع تمثل آلية من آليات العبور إلى النتيجة عبر الصرفم morphème بما أن puisque أو "أذن" المعيارية.

*– أجمع جلّ الحجاجيّين أنّ الخطاب ينزع منزعين إمّا أن يكون معياريّا Normatif يضمنه الصرفم "إذن، donc" أو انتهاكيّا يحقّقه الصرفم "رغم أنّ portant" وهذا مبحث آخر تؤيّد به المقاربة ولكن يطول الحديث فيه لذلك نحيل على عدد مهم في مجلّة langage عــ142ـدد لسنة 2001.

[16]– غاب علينا أن نشير في بداية المقال إلى جهة المعالجة للملفوظ من زاوية النظر إلى الملفوظ هل بالفصيح هو أم بالمتداول ولكن ما يستدعي الانتباه أن الفصيح والمتداول دلالة وتركيبا متساويان في هذا الملفوظ ويشهد على ذلك الإسناد.

[17]– حتّى لا نقع في التوثيق الممل والإطالة التي تحول دون الشروط الأكاديمية نحيل على بعض الدراسات والمقالات التي عالجت المسألة مثلا لعبد الجبار بن غربية مقالان الأول منشور في حوليات الجامعة التونسيّة 1989والثاني منشور في أعمال مهداة إلى الأستاذ عبد القادر المهيري 2003. 185 ولصلاح الدين شريف دراسة حديثة في الشأن قدّمها في ندوة اللغة والمنطق بالمعهد العالي للعلوم الإنسانية 2005 أثار فيها أشكال "الواو" و"أو" et/ou . ومهما يكن من أمر فجل الدراسين لم يخرجوا عما سطره الأجداد من كون "الواو" حرف ربط معناه مطلق الجمع مطلقا...وهذا المعنى العام المغرق في التجريد يسمح له بإيواء عدد كبير من المعاني" (بن غربية عبد الجبار، 2003، 204).

[18]– في الحقيقة هذا المنوال وان كان كلاسيكيا فإنّه يمتاز بمتانه في البناء دقيقة وهو يقوم على أربع مراحل هي:

1. Attirer l’Attention.
2. Susciter l’Intérêt.
3. Provoquer le Désir.
4. Déclencher l’Achat.

انظر لمزيد التعمق David Victoroff 1978، 56.

[19]– لمزيد التعمق في هذه المسألة مسألة المواضع وكيف أعاد "ديكرو" و"انسكومبر" في جل ما ألفا منذ 1983 إلى 1987 مع انسكومبر خاصة. حيث حاول الباحثان تحوير المواضع عبر الإشكال الأربعة المذكورة في مصنفاتهما وسموها إشكالا موضعية Formes topiques ((++)، (+–)،(– –)، (– +)).

الحجاج في رسائل ابن عباد الرندى

يمينة تابتي

أرمي من خلال هذا البحث الموسوم "**الحِجاج في رسائل ابن عباد الرندي**" إلى الكشف عن الجانب الإقناعي في النص الصوفي، من خلال رصد نِحل ابن عباد الرندي في تحقيق عملية التأثير في الآخر، باعتبار أنّ الحجاج وسيلة المتكلم في جعل المتلقي يتقبل آراءه واتجاهاته وانتقاداته وتوجيهاته، وعليه يمكن حصر أهدافي في أربع نقاط أساسية هي:

1 – التعريف بالحجاج كظاهرة تواصلية.

2– الكشف عن طريقة المحاججة والإقناع عند المتصوفة.

3– معرفة مدى انسجام هذا النوع من الخطابات مع أحدث التقنيات في التحليل.

4– إثراء المكتبة بنوع جديد من الدراسات التي تزاوج الماضي بالحاضر.

وقد اقتضى المنهج المعتمد أن يتقاسم متن البحث العناصر الأساسية المكونةللخطاب الحجاجي، فكانت البداية بـــ "التواصل الحجاجي في الرسائل" بحيث يتم فيه إبراز الصفة التواصلية للحجاج، وذلك برصد النموذج التواصلي الحجاجي، والمسار التواصلي بدراسة المخطط التواصلي في كل رسالة. وأخيراً الجهاز الشكلي للتخاطب، الذي رصدت من خلاله السياق والمقاصد بالنظر إلى المرسل والمرسل إليه في علاقتهما بالخطاب.

2- البلاغة التخاطبية للرسائل: وتم فيهارصد الآليات التي يمكن أن تسهم بشكل مباشر في إحداث العملية الحجاجية، وتناولت فيه " العناصر البلاغية" بالتركيزعلى أهم عناصر البلاغة التي تساعد في حدوث عملية التأثير وبالتالي الإقناع كالتأطير، الاستعارة، التشبيه، التمثيل، التماثل...الخ.

و"التداولية التخاطبية ودورها الحجاجي" التي أبرزت من خلالها الدور الحجاجي لأفعال الكلام في النص الصوفي وذلك بالتركيز على فعل إنتاج الرسالة اللغوية من خلال الفعل التأثيري وإظهار السلوك الصوفي بواسطة ربط الأصوات بالدلالة التي تتجلى في الفعل الإنشائي أو الإنجازي.

3- التنظيم الحجاجي في نصوص الرسائل: بحيث تناولت فيه: مبحثين هما: البنى الحجاجية، والروابط الحجاجية ودورها التأويلي.

تتناول البلاغة الغربية كيفية الإقناع في اللغة وتعني طريقة المحاججة، وفي هذا فرصة لأنصار البلاغة القديمة لإظهار أفكارهم، فظهرت البلاغة الجديدة (The New Rhetoric)، كما ظهر الاهتمام بالدلالة في اللسانيات إذ اهتم ديسوسور بثنائية الدال والمدلول ودورها في إنشاء الدلالة، ولكن النقطة التي توقف عندها البنيويون هي التي توقف عندها الفلاسفة (ماذا يقصد، كيف يفهم...)، وناقش البلاغيون بعض القضايا التي توصل إليها الفلاسفة وألفوا كتبا تتعلق بالبلاغة الجديدة خاصة قضية الحجاج، كموضوع معاصر وأساسي - إحياء البلاغة القديمة بإعطائها ثوبا جديدا يناسب العصر- وكل التيارات الفلسفية والبنيوية التي تتناول المقاصد، تجد نفسها تدرس البلاغة، خاصة الحجاج. فالإقناع مثلا يتطلب اختيار اللغة ومراعاة المخاطب

والسياق ...الخ. وحتى اللسانيات النصية التي حاولت دراسة النصوص، توصلت إلى أن الحجاج كذلك نص مميز.

يعد الحجاج إذا حلقة ضرورية تمر عبرها كل العلوم، وقد يكون التوجه الحجاجي فلسفيا نصيا أو توجها لفظيا بحسب زوايا التناول كالتركيز على المتكلم مثلا بكونه زاوية للتفاعل.

يمكن دراسة الحجاج، من خلال علاقة المتكلم بالمتلقي في إطار الحال التي تفرض على (أ) أن يحدث (ب) باستعمال آليات الإرسال، كما تفرض على (ب) أن يفهم بطريقة معينة ما يقوله (أ) ...الخ، وبالمفهوم القديم، تسند الحال إلى بلاغة معينة (كلام معين تصرف ما ....)، ومن هذه الزاوية يراعى الإطار الحالي للمتكلمين.

أما الزاوية الثانية فتتمثل في رؤية الحجاج على أساس أنه بنية نصية، وهنا يكون التركيز على الجوانب اللغوية فقط، وذلك بالحديث عن الأدوات اللغوية التي تلعب في النص دورا حجاجيا، وهي (المفردات، الأفعال، الظروف، الأسماء....الخ).

ولقد درس الغربيون هذا الجانب من خلال التركيز على الروابط الحجاجية (Si, lorsque, puisque, mais, car ......) ومن خلالها يمكن أن ندرس أي نص قد لا نجد فيه خصوصيات حجاجية، مثل أن نطلب من شخص ما أن يسرد لنا حادثة ما – وذلك بدراسة البنية التي قد تكتشف في النهاية أنها بنية حجاجية بكونه تشاكل وتداخل للمقاصد والتي وظف لأجلها: الاستعارة، التشبيه،الآيات، الحكايات....الخ، قصد التأثير في المتلقي.

نلاحظ أن المتصوفة رغم انتقائهم وعنايتهم باختيار الألفاظ لا يجدون في اللغة ما يكفي للتعبير عن التجارب التي يمرون بها، لأنها في نظرهم تحوي سرا لا يمكنهم

وصفه. ولقد كتب المتصوفة في أهم الأشكال التعبيرية كالشعر، والنثر الفني، والرسائل ونلاحــظ أن الرســائل الصــغرى للمــتصوف الإسلامــي ابن عبــاد الرنــدي[1]، هي أميل إلــى جنــس الخطبة منهــا إلى الرســالة.

تقديم المدونة:

للشيخ ابن عباد الرندي مجموعان من الرسائل دعي الواحد منهما بـــ " الرسائل الكبرى" والآخر "الرسائل الصغرى" لاختلافهما في الحجم ولقد اقتصرنا على الرسائل الصغرى في دراستنا للحجاج.

تحتوي الرسائل الصغرى على ستة عشرة رسالة، الستة الأولى وجهها ابن عباد إلى صديق له يدعى **محمد بن أديبة**، والتسع الأخرى كتبت إلى المحدث الرحالة **يحي السراج**(803 أو 805هـــ/1400م أو 1402 م) أحد تلاميذ ابن عباد المعروفين أما الرسالة الأخيرة فقد أرسلها ابن عباد إلى الشيخ "الشهير شرقا وغربا" **أبي إسحاق إبراهيم الشاطبي** (790هـــ /1388) وكان هذا قد استشاره من غرناطة بخصوص حوار وقع بين صوفية تلك المدينة حول "مسألة سلوك طريق الصوفية هل يصح بدون شيخ أو تكفي فيه قراءة كتب القوم".

أما تاريخ هذه الرسائل فلا نعلمه بالتحديد، ولكن المحقق في المخطوطات "**بولس نويا اليسوعي**"[2] يرى أنها كتبت من سلا قبل سنة (770هـــ / 1368م).

ارتأيت أن أختار العينة التحليلية بمراعاة وضعية المرسل إليه، ففي الرسائل الستة عشرة هناك ثلاثة أنواع من المخاطبين يختلفون باختلاف مراتبهم الشخصية والعلمية، ومنه فإن العلاقة التخاطبية بينهم وبين المخاطب تختلف، إذ نلاحظ أن ابن عباد لم يعرّف بأحد من مخاطبيه إلا في الرسالة الأخيرة التي بعث بها إلى الشاطبي، إذ يقول:

"إلى أخي إبراهيم الشاطبي" وكذلك نوعية الحجج التي استعان بها في رسائله تختلف من مخاطب لآخر، وهذا ما سنعرفه في الفصل الأول خصوصا. لهذا رأينا أنه من الأفضل أن نختار للتحليل رسالة لكل مخاطب لاسيما وأن للشاطبي رسالة واحدة فقط. ومنه فإن الرسائل الستة عشرة تشكل أرضية خصبة لمعرفة مدى فاعلية الحجج في الخطاب الصوفي، وهل تزيد فاعلية حجج الخطاب الصوفي عن أي خطاب أخر (غير الخطاب الصوفي)؟ وهل صحيح أن الغاية من الخطاب الحجاجي هي التأثير في المتلقي فقط، ومن ثم يتعين علينا معرفة هذا المرسل إليه وبناء ترسانات حجاجية تبعا لما نعرفه عن مزاجه؟ وهل يتوقف اختيارالحجج على معرفة ذهنية المرسل إليه حقا؟

تستدعي الرسالة بصورة عامة مرسلا ومرسل إليه، ويقتضي الحجاج بالمقابل تفاعل الذوات، إذ أن أقدم أثر للحجاج يمكن تحديده تاريخيا، هو حجاج يقوم على مواجهة الخصم بكلامه أو بأفعاله كحجة عليه، ولا زال الحجاج يحتفظ بهذه الدلالة الأصلية المحملة بمدلول هجومي أو دفاعي إلى اليوم[3]، وعليه فإن الحجاج يستدعي بالضرورة مرسلاً ومرسلا إليه، ومن هذا المنظور أردت البحث عن نموذج تواصلي للحجاج ورصد عناصر مساره، بالتركيز على هذين القطبين الهامين في إحداث العملية التواصلية الحجاجية ومعرفة دورها في تحريك الرسائل وتفعيلها.

1- التواصل الحجاجي في الرسائل:

1-1 النموذج التواصلي الحجاجي:

وضعت العديد من وضعيات الاتصال" بهدف الحصول على شخص متلقي، وعلى جمهور يتبنى هذا السلوك، أو يقتسم ذاك الرأي، فنحن نصادف هذا الوضع في حياتنا اليومية وعلى المستوى العلمي مثلما هو الحال في الإطار العام للتفاوض."[4]

وعملية الاتصال هذه تستلزم في النهاية مخاطَبا يسعى المخاطِب إلى التأثير فيه ومحاولة إقناعه بكل الوسائل، إذ يعتبر الإقناع "واحداً من الصيغ المهمة للاتصال، يكون القصد فيها التعبير عن إحساس أو حالة أو نظرة فردية على العالم أوعلى الذات."[5] وهنا يأتي دور الحجاج الذي يهدف إلى الإقناع بمختلف الأساليب. كما تظهر الصفة التواصلية للحجاج، إذ "لا تواصل باللسان من غير حجاج، ولا حجاج بغير تواصل باللسان"[6] .

إن العملية الاتصالية تتم بواسطة الإخبار والتعبير، أما الإقناع فيتم بواسطة المخاتلة والحجج، بالتالي لا يتم الاتصال إلا بالإقناع ولا يتم الإقناع إلا بالإتصال، وهاتان العمليتان المتكاملتان (عملية الإقناع) و(عملية الاتصال) لا تنتجان في النهاية إلا عملية واحدة، وهي العملية التواصلية.

ولما كان كل حجاج تواصلا فإننا نحصل على ثلاثة نماذج تواصلية للحجة: وهي النموذج الوصلي والنموذج الإيصالي والنموذج الإتصالي للحجة.على حد تصنيف طه عبد الرحمان.

2-المسار التواصلي:

نستنتج المسار التواصلي في الرسائل انطلاقاً من مخطط التواصل الناقل للخبر، وبالنظر إلى عمليات التواصل المختلفة من مثل الإخبار والإبلاغ والبلاغ والقصد. دون إغفال أهم عناصر العملية التواصلية وهما المرسل والمرسل إليه اللذان يتواصلان وفق قناة، ومرجع، وتقنين.

يتم مسار التواصل في الرسائل، بمراعاة وظيفة التواصل التي يرمي إليها المتخاطبين، ومعرفة ما إذا كانت تهدف إلى الإخبار أو التعليم أو الإقناع.

يقدم لنا ابن عباد الخبرعلى شكل رسالة تصب في إر سياق صوفي بحت، إذ يظهر المرسل في كل مرة بمظهر المريد الباحث عن قضية صوفية تشغل ل متصف، يطرحها وفق مرجع يجمعه بابن عباد، بمن أراد أن يسلك سلوكهم، حسب قوانين تسهل عملية التواصل، وبالتايحدوث عملية التاثير والإقتناع. ويتمثل مرجع الرسائل في عبارات وصطلحات صوفية من مثل: **مقامات اليفين، حبس النفس، قوي يقينه وضعفت صفات نفسه**...الخ. أما التقنين فيمكن أن نلخصه في قول أحد المشائخ الصوفيين: **الصوفية أهل بيت واحد لا يدخل فيه غيرهم**[7] وبالتالي فهناك قوانين خاصة بين هؤلاء المتصوفة، يلجؤن إليها لترجمة مقاصدهم. مما يؤدي إلى حدوث الدلالة عندما يترجمون جزء من تجربتهم الحسية بما يتلقونه من أصحابهم. يكاد يكون مسار التواصل نفسه في كل الرسائل لولا تغير المواضيع والمخاطبين، وذلك راجع للانسجام القائم بينها سواء من حيث الدلالة أو من حيث المحتوى. إذ نستنتج الانسجام الدلالي من خلال التشابه المرجعي ومن خلال المقصد والبنى المقدرة. أما انسجام المحتوى فهو في تناسق موضوعات الرسائل- إذ تصب كلها في إطار صوفي- وفي الموضوعات داخل الرسائل وتمهيد بعضها البعض، حتى لا يحدث في الكلام انقطاع واهتزاز للمعنى. ويثمن هذا الانسجام في البناء، انسجام عناصر المسار التواصلي للرسائل، إذ أن في كل رسالة مرسلا ومرسلا إليه. وقناة وتقنين وفق سياق مقامي يظهر فيه الخطاب.وأنّ كل الرسائل تشترك في نفس الوظائف التي هي الإقناع والإخبار والتعليم.

3-1 الجهاز الشكلي للتخاطب:

يتحدد حضور المتخاطبين في الخطاب وفق سياق تتحكم فيه عناصر أهمها المكان والزمان الذي يجمعهم أو من حيث الضمائرأو من خلال التوجه: (القيم والآراء والموضوع المشترك)، وهذا كله في إطار عرض الجانب الشكلي الكلي لصفة الخطاب، الذي يُظهر جانبا حجاجيا يدرس عادة في إطار عملية الحديث والمسار الحجاجي[8].يلخص بنفينست **(Benveniste)** الجهاز الصوري للتلفظ[9] في الصياغة الآتية: (أنا–هنا– الآن) **[Je- Ici- maintenant]** باعتباره الجهاز المؤسس لعلاقات التخاطب، هذه العلاقات التي تربط المخاطب بالمخاطبين والمتخاطبين بالخطاب.

أ–علاقة المخاطب بالمخاطبين:

يتعين على كل تحليل خطابي أن يبدأ بتحديد الوضع النصي الداخلي لمختلف فاعلي اللفظ، من بينها وضع المتكلم اللغوي ووضع المخاطب اللغوي:

أ–1 وضع المتكلم اللغوي: يمكننا أن نستنتج درجات وأشكال حضور ابن عباد في الرسائل الثلاث كما يلي:–حضور واضح، وتدخله مباشر بواسطة إحدى صيغ الدال التي هي "أنا".

– حضور غير مباشر من خلال العبارات العاطفية، التفسيرية،التقويمية التوجيهية والقيمية.

– حضور يظهر أخيرا من خلال مجمل الاختيارات الأسلوبية وتنظيم المادة الشفهية، إذ إن صورة المتكلم المتغيرة إلى حد ما مع النصوص، تتدرج دوما في الملفوظة، سواء بشكل جلي أو خفي، بحيث نلاحظ أن صورة ابن عباد أثناء حديثه مع تلميذه غير صورته في الحديث مع شيخه وغيرها في الحديث إلى صديقه، إذ يتغير الأسلوب بتغير المخاطب، وهذا ما يتجلى لنا من خلال أنواع الحجج.

ويبدو من خلال الرسائل، أن ابن عباد يملك سلطة معينة تجعله يسيطر على الخطاب، وذلك بجعل مخاطبيه يؤمنون برأيه في المسائل التي يطرحونها عليه، ويدفعهم إلى القول: "أصدق ما يقول لأنه هو من يقول." [10] **وهذه** هي الغاية القصوى التي تروم إليها الحجج السلطوية.

وتتمثل سلطة ابن عباد في امتلاكه للمعرفة التي فرضت على كل من محمد بن أديبيه ويحي السراج والشاطبي، اللجوء إليه في المسائل التي استعصت عليهم. ولقد استحوذ ابن عباد على السلطة أيضا من خلال تخويله المخاطبين إياها، بما يتفق مع ما تقتضيه قاعدة التخيير، كما تسميها **(لاكوف)** فعندما يخير المرسِل المرسَل إليه في شيء ما، فقد منحه السلطة، حتى وإن كانت تؤول في بداية التفاعل الخطابي إلى المرسل. ويتم ذلك في طلب الرأي والمشورة[11] .

كما تظهر سلطته أيضا من خلال الكلمات التي يوظفها في عبارات عاطفية وتفسيرية وتقويمية وتوجيهية وقيمية، تعبر عن مزاجه وردود أفعاله في القضايا المعروضة عليه.

<u>أ-2 وضع المخاطب اللغوي:</u>

يُكثر ابن عباد الرندي من الاستشهادات التي يمكن أن نطلق عليها اسم **التناص الظاهر**[1] كالعنعنة، النقل، التضمين، الشرح، الحكايات والتعليق، وهي حجج توحي بوجود نوع من الاختلاف المنشئ للحوار على الرغم من أن علاقة سؤال جواب توحي بالاحترام والثقة. كما أن هذه الاستشهادات هي عبارة عن معرفة مشتركة بين المتخاطبين. ومن هذه المعرفة المشتركة ما أورده ابن عباد نقلا عن القرآن الكريم، الحديث النبوي والأشعار وأقوال أئمة الصوفية:

- **قال الله تعالى: " إنما يخشى الله من عباده العلماء."**[13]

- **يقول الرسول صلى عليه وسلم: " أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك."**[14]

تعد هذه الآليات ضوابط حجاجية تفرض عليه الالتزام بها خاصة، أنه يسعى إلى تحقيق غرض **تعليمي** و**إقناعي** و**أخلاقي**، إذ يكمن الغرض التعليمي في إخبار المتلقي بواقع المسألة دون استدعاء العواطف ويتولى هذا الجانب عملية الإخبار، أما الإقناع فيتمثل في جعل مواضيع رسائله ممكنة بالرجوع إلى العقل. وأما الغرض الأخلاقي فيكمن في الوظيفة التعليمية، وهي تعليم المرسل إليه أخلاق الصوفية.

نلاحظ أن كل مخاطب يعمد إلى إشراك ابن عباد في مسألته وذلك من خلال عملية السؤال، ما يدخل علاقتهم به في إطار **حجج المشاركة(les arguments du communauté)** التي تعتمد على **المواضع (les lieux)** و**القيم(valeurs)** و**الآراء المشتركة(opinion commune)**، إذ أن أحسن طريقة للتأثير الحجاجي في المرسل إليه، هو جعله يشارك في اكتشاف الحقيقة التي نود إقناعه بها.

يظهر أما منا في بداية كل رسالة سؤال يطرحه المريد على من يرى أنه تتوفر فيه المعرفة، **و**هذا الذي تتوفر فيه المعرفة يحيله بدوره على من يراه أنه يمتلك هذه المعرفة، فيبقى الوسيط بين هذا وذاك. وينتمي هذا النوع من الحجاج إلى الحجة السلطوية الباحثة عن الحقيقة، إذ يرى **بيرلمان** و**تيتيكاه** أن هذا النوع يدخل ضمن إطار إجرائي تعد فيه الفرضية إما موجبة وإما سلبية.[15] خاصة عندما تكون هذه الحقيقة مرتبطة بالدين الذي هو إحدى السلطات اللاشخصية.[16]

يمتلك محمد بن أديبة معرفة علمية تظهر بسؤال الناس له عن مسائل استعصت عليهم، كما يمتلك هذه المعرفة يحي السراج الذي هو تلميذ ابن عباد والتلميذ طالب للعلم، ومن ثمة فهو مالك لمعرفة معيّنة، ونفس الشيء بالنسبة لـ "الشيخ الشاطبي"، فهو معروف شرقا وغربا بمعرفته الصوفية. وبمجرد أن تكون هذه المسائل في الأصل لأناس توجهوا بها إلى هؤلاء، يعني أنهم يمتلكون الكفاءة العلمية التي تؤهلهم للإجابة عن تساؤلاتهم.

كما تظهر سلطة المخاطبين من خلال استحضار ابن عباد لصورة كل واحد منهم، خاصة عند الدعاء في بداية الرسالة وفي آخرها، بحيث شكّل هذا الدعاء دليل على أن المرسل إليه لا يفارق مخيلة المرسل، وبهذا نعتبر أن عدم مفارقته له سمة من سمات السلطة. "وهذا مطلب تداولي قبل إنتاج الخطاب وفي أثنائه، ليحافظ المرسل على ما تستحقه عناصر السياق من خطاب بالموازاة مع تحقيق الهدف والتعبير عن القصد"[17] إذ من هذا المنطلق يمكن أن نرصد رتبة كل مخاطب، وذلك من حيث الإستراتيجية المتوخاة في الخطاب " ففي **فعل الطلب** مثلا، قد يستعمل المرسل ذو الرتبة العليا **الإستراتيجية المباشرة**، في حين يستعمل المرسل ذو الدرجة الدنيا **الإستراتيجية التلميحية**"[18].

ب- علاقة المتخاطبين بالخطاب:

يرتبط الحديث عن علاقة المتخاطبن بالخطاب، بأحد أهم عناصر العملية الاتصالية وهو السياق، إذ أنّ أي عملية اتصالية تبقى ناقصة إذا لم تتم في حدود سياق معين، سياق نرصده من خلال الواصل[19] باعتباره أحد التحليلات العميقة لانسجام الخطاب واتساقه والذي يربط المتخاطبين بالخطاب.

يشمل الواصلات (Embrayeurs) كل ما لا يتحدد بوجوده ضمن سياق ما، وهي مجموع وحدات لسانية تتعلق قيمتها المرجعية بالمحيط الفضائي والزماني حسب ورودها، وعليه "أنا" واصل لأن مرجعه معرف بالفرد الذي في كل حضور له وفي كل حدث تلفظي نجده يقول" أنا"[20]

وكذلك من خلال ما يشترك فيه المتخاطبين، كالآراء، القيم والمواضع[21].

تحدد العناصر المبهمة في الرسائل الثلاثة وفق السياق الخاص بكل رسالة، وحسب كل مخاطب، وسندرسها ضمن إطار **الإشاريات**[22]. إذ فيما يخص الضمائر، نجد حضوراً مكثفاً لضمير المتكلم "أنا" في كل الرسائل ويستغني عن ضمير (نحن).

كما يمكننا أن نرصد علاقة المتخاطبين بالخطاب من خلال حجج المشاركة التي تعتمد على مبدأ المشاركة القائم على **الافتراضات المسبقة**، المشتركة بين المرسل والمرسل إليه وهي واسعة الاستعمال في حالات الفعل والتفكير المشتركين بينهما[23].

كما تظهر علاقة المتخاطين بالخطاب من خلال **الحجج التقويمية**، حيث يتعاطى ابن عباد لتقويم دليله " بإقامة حوار حقيقي بينه وبين نفسه، مراعيا فيه كل مستلزماته التخاطبية من قيود تواصلية وحدود تعاملية، حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه"[24] وهذا الحوار الضمني الذي أنشأه ابن عباد بينه وبين نفسه غرضه درء الشك المتوقع من الشاطبي باستباق اعتراضاته ودحضها بالحجج الظاهرة من قبيل الآيات القرآنية.

كما يعمد ابن عباد إلى **فعل الإيصاء** في إقناع مراسليه، بحيث نجد الوصية في كل الرسائل، إذ ترد أحيانا بصفة غير مباشرة وأحيانا أخرى بصفة مباشرة، وتدخل الوصية ضمن القيم المشتركة وتكون في أغلب الأحيان من الإنسان إلى نده، أو إلى

من هو أدنى منه، ونجد الوصية بلفظها الصريح في الرسالة التي بعث بها ابن عباد إلى صديقه ابن أديبة، فيقول:" **وأوصيكم بوصية...** "[25]

تتضمن هذه النصائح والوصايا نتيجة لمقدمة معطاة، يمكن تمثيلها بالشكل الآتي:

لا تأخذوا في هذا العلم / مع من هو منتصف بإحدى ثلاث صفات: كبر أو بدعة أو تقليد

النتيجة المعطاة

أما الكبر فإنه وبال يمنع من فهم الآيات والعبر، وأما البدعة...

الحجج

نستنتج أن ابن عباد، يربط المعطيات بالنتيجة وذلك بصفة ظاهرة أو ضمنية، ظاهرة من خلال الأدوات مثل (أن)، (فإن).

ونخلص إلى أن التواصل الحجاجي في نصوص الرسائل قائم في عنصرين أساسيين هما:

1- السياق: بحيث يجمع ابن عباد ومحمد بن أديبة ويحي السراج والشاطبي، سياق تواصلي موحد وهو السياق الصوفي الذي يتدخل بصفة مباشرة في تدعيم الرأي، ومن ثمة حدوث التفاعل وبالتالي الإقناع.

2- الحوار: والذي يظهر من خلاله النموذج التواصلي الحجاجي، حيث يقوم هذا النموذج على الحوار الضمني بين المتخاطبين المتجلي في علاقة السؤال والجواب.

وعليه فإن الخطاب الصوفي عموما قائم على العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ يكون التركيز فيه على مستوى لا يتعدى حدود التأثير في الآخر، خاصة وأن الخطاب

الصوفي خطاب حجاجي في ذاته، ذلك أن المخاطب لا يسرد حادثة أو حكاية أو قول إلا وقصد من خلالها تحقيق غاية، وتتمثل هذه الغاية في جعل المتلقي يؤمن بما يقول وبما يفعل بغية إتباعه والسير على مذهبه.

2- البلاغة التخاطبية للرسائل:

2-1- العناصر البلاغية:

أ- التأطير: إن أي دراسة لا تحدد إلا بوجودها ضمن إطار يحدد غايتها، فلكل ظاهرة إطار عام يميزها ويفرقها عن غيرها من الظواهر، ولقد تحدث أمبرطو إيكو عن مفهوم الأطر عندما استوعب مدى إجرائيتها وفعاليتها في ضبط التأويل، بحيث يقول: "الأطر لا تسمح لنا فقط بتأسيس مدار الحديث وإنما تحدد مساره وغاياته ووجهة النظر التي يتبناها"[26].

يؤطر ابن عباد الرندي الظواهر الموجودة في رسائله بتحديدها والتعريف بها. إذ "يقوم **التعريف**[27] على تقبل "الاختتام" وهو غالبا ما يشكل جوابا على سؤال"[28] إذ نجد ابن عباد يعرف بموضوع رسالته ومحتواها بتقديمه للجواب عن المسألة، فيقول: "**أما بعد فقد وصلني منكم كتاب وأنتم تطلبون فيه بيان المسألة الواقعة في كتاب أبي طالب البيان الشافي. والكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنه كشف أسرار مصونة ونشر علوم مكنونة...**"[29]

وعلى نفس هذه الوتيرة تسير باقي الرسائل، إذ في كل مرة يبتدئ فيها الجواب تكون هذه البداية بمثابة تعريف بالظاهرة.

والتعريف الحجاجي في الرسائل لا يكمن فقط في تحديد ابن عباد للظاهرة والإحاطة بها، وإنما حتى في طريقة تقديم الأجوبة إذ يعتبر تقديم الأفعال بطريقة نبرز

من خلالها بعض المظاهر ونخفي البعض الآخر، من أشكال **التأطير الجبار (cadrage puissant)**"[30]. كتقديم الصوفية على أنهم أولياء الله وأنهم المختصون لوحدهم بعناية الله سبحانه وتعالى من دون باقي عباده، إذ يقول ابن عباد على لسان إبراهيم بن أدهم: "**طفت ذات ليلة بالبيت وكانت ليلة مظلمة ذات مطر ورعد فخلا الطواف فلما انتهيت إلى الباب قلت اللهم أعصمني حتى لا أعصيك أبدا. فقال: فسمعت قائلا يقول من جوف البيت: يا إبراهيم أنت تسألني العصمة وكل عبادي يسألني العصمة فإذا عصمتهم فعلى من أتفضل ولمن أغفر**"[31]. ونفهم من هذا القول أن إبراهيم بن أدهم سأل الله سبحانه وتعالى والله أجابه وعليه فإن الله كلمه، ونحن نعلم أن الله تعالى لم يكلم من عباده مباشرة إلا آدم وموسى ومحمد عليهم السلام، ومن ثمة فإن إبراهيم بن أدهم ينزل بنفسه منزلة المقربين من الله والمحببين إليه.

ويستعين ابن عباد **بالوصف** و**بالمقارنة** في تقديم الظاهرة، ويستعمل ابن عباد هذا النوع من الحجج عندما يقارن بين الظاهرة وما يقابلها في الواقع، إذ حديثه عن المسألة الواقعة في كتاب أبي طالب البيان الشافي، استدعى مقارنتها بمسألة قريبة منها كقوله: "**وقد تبعه الغزالي على مذهبه وأفرغها في قالبه**"[32]، إذ ينشئ ابن عباد حججه انطلاقا من المقارنة بين الظواهر الموجودة في كتاب البيان الشافي وظواهر مدعمة لها وهي ظواهر قريبة من سياق المحيط الذي قيلت فيه أول مرة.

كما نستنتج **الحجة التعيينية** في معظم الرسائل التي نجد فيها صفات ومقارنات باعتبار أن التعيين تابع للصفة والمقارنة في التقديم، والتعيين[33] شكل من أشكال الوصف الذي يتمثل في إعطاء اسم جديد للشيء"[34]. ومن أمثلة التعيين الحجاجي وصف الله بصفات العباد ووصف العباد بصفات الله. فيقول: "**ثم نظر أيضا إلى نفسه**

فرأى فيها صفات كمالية من سمع وبصر وكلام فاضطره شهود الأولوية إلى أن وصف خالقه ومبدعه بها"[35] بحيث أسقط في هذه المقطوعة صفات العبد على الله عزوجل، وفي قوله: "**فلما نظر فيها ظهر له من العجائب والغرائب ما اضطره إلى الاعتراف بصانع مبدع وخالق مخترع متصف بحياة وعلم وقدرة وإرادة حسبما شاهد نفسه إذا فعل فعلا محكما متقنا**"[36]. وأسقط هنا صفات الله تعالى على العبد، أي أنه أعطى لله سبحانه وتعالى أسماء جديدة لم تكن منسوبة إليه في الأصل، إذ هي صفات خاصة بالإنسان (المخلوق)، كما أعطى أسماء للإنسان لم يكن قد عرف بها من قبل، وهي صفات خاصة بالله (الخالق).

ومن الحجج التأطيرية التي تتوفر في الرسائل **الرابطة(Association)**، وهي عبارة عن خلق تركيب جديد لمجموعة عناصر موجودة سابقا في الواقع بطريقة تكون فيها هذه العناصر مجتمعة ومتقاربة بصفة مستحدثة، كما يقول: "واتزلاويك" (watzlawick): "جمع الأشياء (في المعنى العام) خاص بالعنصر الأكثر عمقا والأكثر ضرورة لإدراكنا العقلي وفهمنا للواقع"[37]. وعليه فإن الرابطة هي تتابع مجموعة من العناصر تشكل في اتحادها مفهوما خاصا لقضية معينة. فقضية الصفات التي ذكرناها سابقا فيها نوع من الغموض واللبس إذا ما أخذنا كل صفة على حدة لكن هذا اللبس سيزول إذا ربطنا هذه الصفات بالموضوع الرئيسي التي صيغت لأجله، بحيث يقول ابن عباد: "**ولنقدم هاهنا مقدمة: وهي أن الباري تعالى خلق الإنسان وجعله مشتملا على صفات الكمال والنقصان، وكلها ناقصة بالإضافة إليه سبحانه ثم هيأه لمعرفته ومعرفة صفاته وأسمائه بما ركّب فيه من العقل الذي به يدرك العلوم النظرية وأرشده إلى النظر في الآيات والاعتبار بالمصنوعات ...** "[38]. إذ في هذه

المقطوعة إطار عام وأطر فرعية بحيث لتوضيح الإطار العام – الذي هو قطع الخوف من المسألة التي جاءت في كتاب البيان الشافي لأبي طالب– وظف ابن عباد أطراً فرعية ترتبط بالإطار العام، وهي مجموعة من العلاقات تجعلها تنتمي إليه. ونجد الربط في كل الرسائل سواء من حيث الموضوع أو من حيث البناء.

وكما أمكننا الربط من فهم الظاهرة الموجودة في الرسالة فإن **للانفصال (Dissociation)**كذلك دوراً في تأطيرها وتعيينها، بحيث انطلاقا من مفهوم يحيل عادة على عالم واحد يمكننا "عزل" وضم عالمين مختلفين إلى نفس هذا العالم"[39] ولتوضيح ظاهرة الانفصال يمكننا أن نستعين بالثنائيات الضدية التي تشكل بانفصالها القائم على التضاد معنى يساعد على فهم الظاهرة وتأطيرها، فقول ابن عباد "**الحادث والقديم**" و"**المخلوق والخالق**"، "**اعتقاد نفي**"، دليل على أن للانفصال دوراً في تأطير الرسالة، وتوضيح المسألة التي وقع فيها الخوف وهذا الدور يكمن في تحديد مكانة الله ومكانة العبد، ويحدد كذلك قصد أبي طالب من إعطاء الله صفات العبد، وإعطاء العبد صفات الله، وذلك من خلال انطلاقه من الخاص لاستنتاج العام، وفق معطيات لا تتغير (أي بدون الخروج عن دائرة المفاهيم الخاصة بهذا الخاص، وهي مفاهيم يجب على العام أيضا أن يحتويها). ففي قول ابن عباد الآتي: "**فلما نظر فيها ظهر له...ما اضطره إلى الاعتراف بصانع مبدع... حسبما شاهد نفسه إذا فعل فعلا محكما متقنا ثم نظر أيضا إلى نفسه فرأى فيها صفات كمالية...إلى أن وصف خالقه ومبدعه بها**" نلاحظ أنه انطلق من أمور خاصة ليصل إلى أمور عامة. فأطلق صفات خاصة بالله سبحانه وتعالى على العموم من البشر.

ومن آليات التأطير أيضا الحجج **الشبيهة بالمنطق (Quasi logique)** التي تستعمل استدلالا قريبا من الاستدلال العلمي، وتستعمل كذلك آليات لغوية تفيد التلميح وتستوجب العقل كاللحن، المخالفة والموافقة، ومن الحجج شبه المنطقية التي تستعمل الاستدلال القريب من الاستدلال العلمي التي يصعب تمييزها عن البرهان ما جاء على شكل احتمال، حيث يقول "**بريتون**": "إن الاستدلال المنطقي صالح لكل الحالات التي تكون فيها الحجج شبه المنطقية ذات طبيعة اقصائية، بحيث هي احتمال، إذ تفترض مزايا التعدية والمطابقة ومن الانقسام "أعداء أعدائي أصدقائي"[40]. ولقد وظف ابن عباد هذا النوع من الحجج عندما استعان بالآية القرآنية التالية: "إن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا"[41]. إذ يمكن أن نصوغ فحوى هذه الآية في شكل عملية استدلالية كالآتي:

الشيطان لكم عدو $\Rightarrow$ (−)

فاتخذوه عدو $\Rightarrow$ (−)

والشيطان في حقيقة الأمر هو عدو الله لأنه خالف أوامره، وإذا عداه الإنسان فإنه يعقد حبا وولاء لله سبحانه وتعالى، وعليه فإن الله يأمر عباده بأن يتخذوا عدوه عدوهم. لتصبح المعادلة كالتالي:

الشيطان ← عدو الله

الشيطان ← عدو عباد الله.

عباد الله ← أحباب الله

وعليه فإن عدو عدو الله $\Rightarrow$ هو حبيب الله

إن لهذه العملية المنطقية دورا حجاجيا هاما، يتمثل في كيفية إقناع المتلقي، وهي الطريقة العقلانية التي تجعله يسلم بالنتيجة ويعتبرها نهائية وحتمية، وهذه النتيجة

تهدف إلى الإقناع من ناحيتين، إذ استعمل ابن عباد الوجه المنطقي فيها، واستعان بمكانة قائلها الذي لا يمكن أن يكذب أو يشكك في أقواله.

ومن الآليات اللغوية شبه المنطقية مفهوم **المخالفة:** وهو "دلالة اللفظ على ثبوت حكم للمسكوت عنه، مخالف لما دل عليه المنطوق به"[42] إذ نستنتج من قول ابن عباد: "**ثم اختص الحق تعالى بعض عباده بأن ألاح لهم من نوره ما لم يحتاجوا معه إلى تأمل دليل وسلكوا به من معرفته أوضح سبيل، فشاهدوا من عجائب الصفات ومعاني أسامي الذات ما لم يشاهده الأولون وأدركوا من جمال الحضرة الربوبية والأنوار القدسية ما عجز عن إدراكه المستدلون...**"[43]. قصد يخالف ما جاء في هذا الخطاب وهو عدم وصول الناس (أصحاب المسألة التي جاءت في كتاب قوت القلوب) إلى المستوى الذي يمكنهم من فهمها. ليستغني بذلك عن إنتاج خطابين في آن واحد.ويستعين ابن عباد بأسلوب المخالفة في كل رسائله ومع كل مخاطبيه.

كما نجد مفهوما آخر وهو **مفهوم الموافقة** الذي هو دلالة اللفظ على ثبوت حكم المنطوق به للمسكوت عنه، وموافقته له نفيا أو إثباتا لاشتراكهما في معنى، يدركه كل عارف باللغة، دون الحاجة إلى بحث أو اجتهاد. وسمي مفهوم موافقة، لأن المسكوت عنه موافق للمنطوق به في الحكم، ويسميه بعض الأصوليين مفهوم الخطاب...أو دلالة النص"[44]. إذ تفهم دلالته من المعنى لا من اللفظ، ويمكن أن نستنتج مفهوم الموافقة من المثال الآتي، وذلك ببحثنا عن دلالة الدلالة فيه:

- "**والظاهر أن شيخ التربية في هذه الأزمنة متعذر، ووجوده أعز من الكبريت الأحمر**".[45] إذ لم يقل ابن عباد "ووجوده نادر" بل استعان بلفظ يدل معناه على هذه الندرة وهو في قوله "أعز من الكبريت الأحمر".

إن توفر الآليات شبه المنطقية في الرسائل تدل على أن لابن عباد فكرا رياضيا، يسير من خلاله آراءه وحججه ليحصل في النهاية عرضه المتمثل في جعل المتلقي يقبلها ويقتنع بها بسهولة.

ب- التماثل:

التماثل هو" الإتيان بعامل خارجي أو وضعية خارجية لا علاقة لها بمحتوى النص للتأكيد على ظاهرة موجودة في النص"[46]، وما الحكايات والأقوال والأمثلة التي يسردها ابن عباد في الرسائل إلا ظواهر خارجة عن النص، غرضه من الإتيان بها هو التأثير والإقناع، ومنه تظهر الوظيفة الإفهامية التي تحدث عنها (جاكوبسون) وهي عند (جيرار جينيت): "محاولة إدماج القارئ في عالم الحكاية والتأثير فيه"[47]. ومن ثمة فهو يحقق وظيفة أخرى أساسية وهي الوظيفة التواصلية.

ولحجج التماثل دور في إحداث التفاعل بين المخاطب والمخاطب في النص الصوفي، إذا بمجرد أن يكون المخاطب "مريداً" ويملك رغبة في أن يصبح متصوفا عارفا واصلا يجعله يصدق أكثر ما يحكي عن السلف وبالتالي الاقتناع بوجهة نظر المخاطب. وهذا الحكي الذي فيه "ترابط بين الأشياء والأشخاص والأحداث والوقائع والكلمات...جعل المماثلة تحتل حيزا كبيرا في الدراسات الفلسفية والتنظيرية واللسانية المعاصرة"[48].

ج- الاستعارة:

يمكن للاستعارة أن تتحول إلى حجة عندما تعمل على الإقناع[49] إذ تتعدى الزخرفة فتصبح أداة إقناعية حقيقية تحول ملفوظا مجردا إلى سجل مجازي مقبول لدى القارئ.

ولما كانت الاستعارة أداة بلاغية، بليغة الحجة، لم تخلو رسائل ابن عباد الرُندي منها. فشكلت كل مسألة في كل رسالة استعارة إطار، أو ما يسمى بالاستعارة المفهومية أو الاستعارة النصية، حيث تكون المسألة بمثابة فكرة عامة للنص يقيم على أساسها ابن عباد مجموعة من الأفكار الجزئية يقدمها تدريجيا في شكل استعارات جزئية تبني وتثبت الاستعارة النصية الكبرى ففي الرسالة الأولى "**كتاب فيه جواب سؤال أورده بعض الناس على مسألة في كتاب قوت القلوب في باب الخوف منه، وفيه زيادة مفيدة يحتاج إليها المريد في مخالطة بعض الناس**". هناك استعارة حجاجية كبرى تتمثل في إرادة ابن عباد الرُندي في إقناع محمد بن أديبة برأيه في المسألة حيث لا يقدم الجواب دفعة واحدة، بل يلجأ إلى الاستعارات الجزئية التي تخدم النص ككل ومنها:

- "**استرقتنا العادات**".
- "**اغتالتنا الأعداء والأهواء**".
- "**وقوفهم مع عقولهم وجمودهم على آرائهم**".
- "**ثم اختص الحق تعالى بعض عباده بأن ألاح لهم من نوره ما لم يحتاجوا معه إلى تأمل دليل وسلكوا به من معرفته أوضح سبيل**".
- "**لا يرفع حجابه إلا لقلب منيب زكي**".
- **ليلي من وجهك شمس الضحى وإنمـــا السدفة فـــي الجـــو**
  والناس في الظلمة من ليلهـــم ونحن من وجهك في الضو

فنجد من هذه الاستعارات المكنية والصريحة والتمثيلية والمرشحة، ولكل نوع منها قوته الحجاجية. وتعتبر الاستعارة المرشحة من أبلغ أنواع الاستعارة، لأن مادة

الترشيح تفيد معنى القوة"[50] وتجسيم المعنوي يزيد الاستعارة بلاغة وحجة، إذ تقريب اللامحسوس من المحسوس يسهل عملية الإدراك والفهم، وهو النوع الذي يغلب أكثر في رسائل ابن عباد، وعلى هذا النمط تسير كل الرسائل، إذ نجد **استعارة رئيسية** تشكل الإطار العام للرسالة، وفي كل مرة يسعى ابن عباد إلى إظهار فكرته التي تمثل رأيه في المسألة من خلال **الاستعارات الجزئية** التي ترد تباعا في نص الرسالة، ما يحيلنا على مسألة الإنسجام بين الرسائل، إذ تأطير الاستعارة وتقسيمها إلى استعارة أم واستعارات فرعية في كل الرسائل يدل على التنظيم المحكم، والترابط المنطقي الذي يترجم ترابط الأفكار وانسجامها.

ولقد استعمل ابن عباد هذه الاستعارات كوسيلة لتأكيد أفكاره وتدعيمها عوض أن تكون هدفا في حد ذاتها. لأنّ غرضه من الإتيان بها، هو وصول الرسالة بالقصد الذي يريده وذلك بعقده علاقة بين الملفوظ والقصد و"يسمي"غرايس" **(Greis)** ذلك بالمعنى غير الطبيعي ويسميه "سيرل"**(Searl)** بالمعنى غير الحرفي، وبمعنى ملفوظ المتكلم"[51] ولاستعمال اللفظ في المعنى دور أساسي في عملية الدلالة المفهومة التي تفهم من التعبيرات، وذلك بمراعاة دلالة الحال والسياق، بحيث لا يفرض مساق الرسالة على المتلقي إلا تأويلا دلاليا واحدا، هو التأويل الذي يقصده ابن عباد.

2-2- التداولية التخاطبية ودورها الحجاجي في الرسائل:

أ- فعل إنتاج الرسالة اللغوية:

تشمل كل رسالة من رسائل ابن عباد الرندي فونيمات، هذه الفونيمات تتركب بطريقة تشكل في الأخير دلالة، ففي الفونيمات يتحقق فعل التلفظ، وذلك من خلال سلسلة الأصوات التي تنتمي إلى اللغة العربية، وأما ترابطها فيؤدي إلى تأليف

المفردات وفق قواعد النحو والصرف العربيين، اللذان يسهمان بشكل مباشر في إنشاء الدلالة التي لا تفهم إلا ضمن سياق يحدد القصد والتوجيه، بحيث يستعين ابن عباد في رسائله بأصوات اللغة العربية، وبقواعدها التي تسهم في إنشاء الدلالة وفق سياق محدد وهو السياق الإطار، الذي هو التصوف والسياق الفرعي وهو سياق موضوع الرسالة.

يعمل ابن عباد على أن يكون لكل فاعل يذكره فعله المتصرف، بحيث يسند إليه الفعل الذي يذكره كقوله: "**وقد قال الجنيد: لو علمت أن لله تعالى علما تحت أديم السماء أشرف من هذا العلم الذي نتكلم فيه مع أصحابنا وإخواننا لسعيت إليه ولقصدته**"[52]. فالفعل "علمت" فعل متصرف، أسنده ابن عباد إلى فاعله وهو الجنيد، بحيث بفضل هذا الفعل التلفظي أنشأ ابن عباد جملة خبرية صادقة (قائلها معرّف)، وسليمة من حيث تركيبها، إذ هي (مسند ومسند إليه).

ويشير فعل الرسالة اللغوي، فعل إلى تحقيق قصد معين وهذا القصد يتمثل في محاولة تأثير ابن عباد في مخاطبيه، لكن هذا الفعل يتوقف بمجرد تلفظه، لأنه يتم على مستوى القول فقط، ولا تظهر قوته إلا عندما ينجز، فإذا كان فعل القول مشتملا على أصوات لغة معينة خاضعة لقواعدها، حاملا لدلالة ما، فإن الفعل المتضمن في القول يشتمل على هذه كلها وعلى أمر زائد وهو القوة (force). ويعرفه أوستين بقوله: "هو الفعل المنجز بقولنا لشيء ما"[53].

ب- فعل الرسالة الانجازي (فعل الإقناع):

ويطلق عليه الفعل المتضمن في القول (Acte illocutoire) ويعتبره أوستين الفعل الكلامي الحقيقي ويمكن أن نستنتجه كما يلي:

يتهيأ ابن عباد الرندي في بداية كل رسائله بتحديد نوع الأفعال التي سيقوم بإصدارها وذلك بما يتلاءم مع المرسل إليه ومع الموضوع، إذ يصدر في الرسائل التي بعث بها إلى محمد بن أديبة أفعالا توحي بأن الرسالة أخوية وذلك لعدم لجوءه إلى التكلف والتصنع في كتابتها مما يدل على أنه أعلى منه مرتبة، إلا ما جاء منها بصيغة الأمر الطلبي بقوله "فاعلم" في الرسالة الثالثة و"اعلم" في الرسالة الرابعة و"فاعلموا" في الرسالة الخامسة. أما في الرسائل التي بعث بها إلى يحي السراج، فلقد استعمل الأمر والوصية وهما فعلان غالبا ما يصدران ممن هو أكبر شأنا أو سنا، واستعمل ابن عباد الأمر في الرسالة الثامنة "اعلموا" وفي الرسالة العاشرة" "وليكن لك" وفي الرسالة الثالثة عشر "فامضوا"، "اعلموا". والأمر في لغة العرب عبارة عن استعمالها. [وهي اللام الجازمة، وصيغ مخصوصة، وعدة أسماء]، أعني استعمال نحو: لينزل، وانزل، وصه، على سبيل الاستعلاء...والصيغة الأصلية للأمر هي فعل الأمر (افعل)[54]. ويقوم الأمر في هذه الرسائل على استعمال الحق أو السلطة.

استعمل ابن عباد الرندي أفعال كلام، هي في جوهرها عبارة عن إطلاق أحكام، وتسمى هذه الأفعال بـــ "**الحكميات**"، وهي أحكام يطلقها ابن عباد على واقع الموضوع أو الشخص الذي يتناوله الموضوع أو في قيمة الموضوع. ويستعين في ذلك على ألفاظ حكمية كـــ: وصف، نبّه، ذكرت، قبض، أصبح، أقدم، أخذ، أوجب، أعلى...الخ. وهي أفعال تتواتر في جميع الرسائل ومع كل المتخاطبين..

ويتحقق صدق ابن عباد من خلال **أفعال التوجيه** التي يوظفها في معظم رسائله ففي كل مرة يحمل المريد وينصحه على القيام بفعل ما ويلح عليه في أن ينجزه، ونلمس ذلك من خلال اشتمال هذه الأفعال على: النهي، الأمر، الطلب، النصح والاستفهام.

– **النهي**: "وهو طلب الكف عن الشيء، وله صيغة واحدة، هي المضارع المقرون بلا الناهية[55] كقوله: "**لا تأخذوا في هذا العلم مع من هو متصف بإحدى ثلاث صفات: كبر أو بدعة، أو تقليد**"[56].

– **الأمر**: ما جاء في صيغة المضارع مقترنا بلام الأمر، كقوله: "**لتعين إجابتكم علي**"[57]

– أما **النصح**: فهو في قوله:"**وأوصيكم بوصية لا يعرف قدرها إلا من عقل وجرب ولا يستهين بها إلا من غفل فحجب**"[58].

– و**الاستفهام**: كقوله:"**كيف تستدلون عليه بما هو مفتقر في وجوده إليه؟ متى غاب حتى يحتاج إلى دليل عليه ومتى فقد حتى تكون الآثار هي التي توصل إليه؟ أيكون لغيره من الظهور ما ليس له حتى يكون هو المظهر له؟ كيف يعرف بالمعارف من به عرفت المعارف أم كيف يعرف بشيء من سبق وجوده كل شيء أم كيف يتوسل إليه بمتوسل بعيد وهو أقرب من حبل الوريد؟** ".

يعد استعمال الأسئلة الاستفهامية من الآليات اللغوية التوجيهية، بوصفها توجه المرسل إليه إلى خيار واحد وهو ضرورة الإجابة عليها، ومن ثمة فإن المرسل يستعملها للسيطرة على مجريات الأحداث، بل وللسيطرة على ذهن المرسل إليه، وتسيير الخطاب تجاه ما يريد المرسل، لا حسب ما يريده الآخرون، وتعد الأسئلة خصوصا الأسئلة

المغلقة من أهم الأدوات اللغوية لإستراتيجية التوجيه"[59]. ومن ثمة فإن الرسائل كلها موجهة باعتبار أن الرسائل في الأصل هي أجوبة عن أسئلة قد طرحت، وبما أن الغاية الكلامية لأفعال التوجيه هي توجيه المرسل إليه فإنها تعتبر مغايرة للوعديات أوأفعال الوعد، إذ الغاية منها هو إلزام المتكلم بتبني سلوك أو القيام بفعل ما.

نستنتج مما سبق أن للأفعال الإنجازية دورا أساسيا في تفعيل الخطاب الصوفي، بحيث أن استعمال قوة الفعل في التلفظ لها دورها في جعل المخاطب يتقبل ما يقوله ابن عباد دون رفض أو حتى اعتراض، وعليه فإن الفعل الإنجازي هو سلوك صوفي بحت حيث أن للمتصوف رأي يقوم بطرحه على المريد وما على هذا إلا أن يتقبله ويرضى به. وعليه فهو يقيم علاقة بين المرسل والمرسل إليه تتجلى في التأثير إذ يصحب تأثر المرسل إليه قيامه بنشاطات تبرز سلوكا معينا.

ج- السلوك الصوفي:

ويظهر في الرسائل من خلال الأفعال الناتجة عن القول التي يسعى بها ابن عباد إلى تحقيق أثر في نفسية مخاطبيه وهذا الأثر يتضح من خلال ردة الفعل التي تتمثل في النتيجة، ويمكن استنتاج هذا الأثر في الرسائل الصغرى من خلال "الدعاء" إذ للدعاء أثر مخصوص في النفس البشرية، خاصة عند المسلمين.

وبما أن الدعاء هو أكثر الأفعال الكلامية تأثيرا، "لما يحمله من قوة كلامية (force illocutoire) تريح المتلفظ به"[60]. فإن ابن عباد يستعين به مباشرة أو بجزئياته كالطلب بالأمر والنداء والشرط. وذلك في كل رسائله.

كما يتحقق السلوك الصوفي من خلال مبدأ الصدق الذي يعتبر من المقومات الأساسية للمعرفة الصوفية.

نستنتج مما سبق بأن للبلاغة دوراً رئيسياً في تفعيل الحجة في الخطاب الصوفي، وذلك راجع للدور السلوكي الذي تلعبه اللغة من خلالها، بحيث يؤدي استخدامها إلى تدخل عناصر تسهم بشكل مباشر في إحداث مدلولات بواسطة أدوات بلاغية وتداولية، التي تؤدي إلى الأثر المرجو من الخطاب الصوفي، الذي لا ينتج إلا بمروره بالمراحل التالية:

-إنتاج الرسالة.

-السعي إلى تحقيق فعل الإقناع.

-تحقيق المتلقي السلوك الصوفي المرجو من الإقناع.

3- التنظيم الحجاجي في نصوص الرسائل:

نتوصل إلى بنية الحجاج في الرسائل من خلال البناء العام لها، أي من خلال: المقدمة والعرض والخاتمة، وفق البنية الوظيفية لكل عنصر لنصل في النهاية إلى تحديد بنية كبرى إجمالية ومن ثمة بنية كبرى حجاجية.

يتم في البداية تحديد الموضوع، ثم طريقة بناء الرسالة، وبعدها تحديد الوحدات اللسانية، إذ تصنف الوحدات اللسانية في النص بتحديد الواصلات وذلك بتحليل البنية الوظيفية لكل من المقدمة، العرض والخاتمة، وفق وحدات خطابية إما نوعية تضم فعل أو تدخل وإما وظيفية موجهة أو تابعة. والفرق بين الوحدات الخطابية الموجهة والتابعة محددة في الوظائف الحجاجية للأفعال والتدخلات، إذ تكون كل حجة تابعة لنتيجتها التي هي نتيجة موجهة.

وللواصلات التداولية وظائف متعددة، فـ "فإنّ"، "لكن"، "إذن"، "أخيرا" تترجم الأفعال الموجهة أو التدخلات الموجهة، في حين أنّ الواصلات الشارحة (التفسيرية) مثل "أي" والمبرهنة والإحصائية تترجم التتابع.

تلخص البنية الإجمالية؛ البنى الوظيفية الثلاثة، أي بنية المقدمة وبنية العرض وبنية الخاتمة، بحيث تجعل الرسالة ذات بنية واحدة لا تقبل إلا تأويلا واحدا، يتجلى شيئا فشيئا من خلال الروابط الحجاجية الموجودة في بداية كل وحدة خطابية، ما يجعلنا نستنتج أن نصوص الرسائل تحتوي على نوع من الحركة الحجاجية التي نمثلها كالآتي:

(حجة)، (عكس الحجة)، (خاتمة).

فتصبح لدينا بذلك بنية حجاجية كبرى تلخص أهم الأجزاء الحجاجية في الرسالة، وذلك بإعطاء هذه الأجزاء صفة الإيجاب بواسطة الرمز (+) وصفة السلب بواسطة الرمز (–)، كما يلي:

ت
ت تا
ت تا + (ب)
ت م – (ب)
ت م – (ج)

بحيث نخلص في النهاية إلى أنّ في العرض والخاتمة حجج، وأنّ حجج العرض فيها الموجب وفيها السالب وذلك بحسب نوعية التتبعات، فإذا كان التتبع تابع تكون الحجج موجبة وإذا كان التتبع موجه فإن الحجج تكون سالبة بطبيعة الحال.

وما استنتجناه من خلال البنى الوظيفية لكل من المقدمة، العرض والخاتمة في الرسائل، أنّ الفاعل الأساسي في إظهار البنية الحجاجية فيها هو وجود الأفعال والتتبعات الموجهة التي تتجدد بواسطة الروابط الحجاجية، بحيث لكل رابط وظيفته الأساسية في الخطاب.

والدور الحجاجي لهذه الأدوات في الرسائل الصغرى يختلف عنه في باقي الخطابات الأدبية خاصة منها تلك التي لا تحتوي على حوار ضمني أو نقاش حول

مسألة معينة، وقد يعود ذلك إلى خصوصية النص الصوفي بصفة عامة، حيث "أنّ الرجل الصوفي حين يؤلف في أدب النفس يجمع بين الصورة القولية والصورة العملية، فهو شعلة من اليقظة الروحية فيما يعمل وفيما يقول"[61]. وعليه فإن الخطاب الصوفي هو خطاب الواقع والأخلاق وجودة المعنى وقوة السبك ومتانة الديباجة، خاصة أنه خطاب أدبي وثيق الصلة بالدين، إذ أنه يحاكي أسلوب القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ويستمد قوته الحجاجية منهما، وأي الأقوال أعظم وأحق بالإتباع غيرهما؟

الإحالات:

1- محمد ابن عباد الرندي: صوفي أندلسي عظيم، ولد في مدينة رندة قرب قرطبة في جنوب اسبانيا سنة 733 هـ / 1331م.

2- بولس نويا اليسوعي: عضو المجلس الوطني للأبحاث العلمية في باريس، حقق ونشر الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي.

3 - ينظر: ليونيل بلينجر، الآليات الحجاجية للتواصل، ترجمة عبد الرفيق بوركي، مجلة علامات، العدد 21، ص 34.

4 -Philippe Breton,L'argumentation dans la communication, 3eme édition, la découverte,Paris, 2003, P3.

5 - Ibid, P3

6 - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 254.

7 - ابن عباد، الرسائل الصغرى، تحقيق ونشر الأب بولس نويا اليسوعي، دار المشرق بيروت، د.ت، ص133.

8 -Voir: Alain Boissinot, les textes argumentatif, collection didactiques: Bertrand la Coste CRDP de Toulouse, P59.

9 - اسم أطلقة " بنفينست Benveniste" على العلاقة بين زمن التلفظ وزمن الملفوظ والعلاقة بين الذات وموضوع الملفوظ والعلاقات السوسيولوجية والتاريخية بين المتكلمين.

10 -Jean Jacques Robrieux, Rhétorique et argumentation édition Nathan, 2eme édition, Paris, 2000, P 189.

11 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2004، ص 230.

12 - يُنظر، طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص 47.

13 - ابن عباد، ص 110.

14 - نفسه، ص 109.

15 - voir ;Chaïm Perlman et Lucie olbrechts – tyteca, traité de l'argumentation, édition de l'université de Bruxelles, 5ème éditions, 2000, P412.

16 – إذ يري بيرلمان وتيتيكاه أنه يمكن للحجة السلطوية أن تكون صفة إنسانية تمس الإنسان في شخصه مثل: الحكماء، الفلاسفة، باباوات الكنيسة، الرسل، ويمكن أن تكون لا شخصية فتخص المذهب، الفيزياء، الدين، التوراة، يُنظر المرجع السابق، ص .413

17 – عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق ص .229

18 – يُنظر: نفسه، ص .239

19 – وهي الترجمة لمصطلح Embrayeurs ويقابل أيضا مفهوم "المبهم " عند علماء الأصول.إذ يتضمن الواصل إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، كما شأن الإحالة والاستبدال والحذف وللوصل علاقة تتمثل في تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم، إذا النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا بواسطة عناصر رابطة متنوعة كالربط بـــ "و" و"أو" اللذان ينتجان ضمن علاقات أخرى مثل: التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع: بالمثل ..، وعلاقة الشرح وعلاقة التمثيل وعلاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط..." أنظر محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب،ط1، المركز الثقافي العربي، ص، ص 22.23.

20 – Meingueneau, les mots clefs de l'analyse du discours, PP 33.34

21 –Les arguments du communanté (Opinion commune, valeurs, lieux) voir, Philippe breton, Op.cit, P69.

22 – تصنف الإشاريات في اللغة العربية حسب معايير كثيرة، مثل العدد، الجنس، أو بعد المرجع عن المرسل أو قربه، حيث يكون تصنيف ضمائر الرفع المنفصلة على النحو التالي: "أعلم أن المضمر المرفوع، إذ حدث عن نفسه فإن علامته أنا، وإن حدث عن نفسه وعن أخر قال: نحن، وإن حدث عن نفسه وعن آخرين قال: نحن (...) وأما المضمر المخاطب فعلامته إن كان واحدا: أنت وإن خاطبت أثنين فعلامتهما أنتما، وإن خاطبت جمعا فعلامته: أنتم. أنظر عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص .286

23 –C.K Orechioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, 2eme édition Armand colin, Paris, P47.

24 – عبد الهادي بن ظافر الشهري، نفسه، ص .743

25 – ابن عباد، ص .27

26 – محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر،ط1، 1990، ص 108.

27 – لا مفر للباحث في التحديدات والتعريفات من أن يرجع إلى واضع أسسها، وهو أرسطو فقد قال في التحديد: "هو جوهر الطبيعة أو الطبيعة الجوهرية" ومعنى هذا أن التحديد هو الوسيلة الأساسية لإدراك جواهر الأشياء مهما كانت، واعتبارا لهذا الدور الإدراكي والمعرفي فإن أرسطو قد ضبط مكونات التحديد ومنهاجياته، ولذلك فإنه صاغ نظريته في الألفاظ (الكليات) التي ذكر أربعا منها، وهي الجنس والخاصة والتحديد والعرض. ينظر: محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 12.

28- Philippe Breton, Ibid. p. 81

29 – ابن عباد الرندي، نفسه، ص 19.

30 - Philippe Breton, op cit, p. 84

31 – ابن عباد نفسه، ص، ص. 32–33

32 – ابن عباد، ص 20.

33 – يوجد مفهوما آخر للتعيين وهو المفهوم الإشاري في إطار نظرية الإشارة، ويهدف هذا النوع من التعين إلى العناية بسياق القولة، ويتضمن تعيين الشخص تعيين المكان وتعيين الزمان، انظر محمد محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلاليا، في ضوء مفهوم الدلالة المركزية "دراسة حول المعنى وظلال المعنى"، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا 1993، ص 88.

34 - Philippe Breton. Op cit. p 85

35 – ابن عباد، ص 21.

36 – نفسه الصفحة نفسها.

37 - Philippe Breton. OP CIT. P 89-90.

38 – ابن عباد، ص 21.

39- Philippe Breton. Op. cit. p 92 .
40 - ibid., p 95.

41 – ابن عباد، ص 111.

42 – عبد الهادي بن ظافر، المرجع السابق، ص 426.

43 – ابن عباد، نفسه، ص 21.

44 – عبد الهادي بن ظافر، المرجع السابق، ص– ص، 427– 428.

45 – نفسه، ص 132.

46- Ibid. p46

47 – رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي – إنجليزي – فرنسي، دار الحكمة، 2000م، ص 79.

48 – ينظر:محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 54

49- Philippe Breton. OP. cit. p100

50 – يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية، مقدمات عامة، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 1999، ص 113.

51 – عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع السابق، ص 380.

52 – ابن عباد، ص 28.

53- J.L Austin, quand dire c'est faire, how to do thinks with words, Gilles Lane, éd. Du seuil, Paris, 1970, p 109.

54 – عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع نفسه، ص 341.

55 – يوسف أبو العدوس، المرجع نفسه، ص 61.

56 – ابن عباد الرندي، ص 27.

57 – نفسه، ص 20.

58 – ابن عباد، ص 27.

59 – عبد الهادي بن ظافر الشهري، المرجع نفسه، ص 352.

60 – أمنة بلعلى، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 94.

61 – زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ت، ص 29.

انسجام الخطاب في مقامات
جلال الدين السيوطي

فتيحة بوسنه

تنطلق هذه الدراسة من تصوّر محدّد للقراءة وتأويل النصوص، وهو تصوّر يتأسّس على اعتبار أنّ فعل القراءة يتحقّق من خلال مراعاة نوع من التكافؤ بين مقاصد المؤلّف ومعطيات النصّ ودور القارئ في التأويل، وهذا في ظلّ النظريّة التداوليّة التي تأخذ بالسياق بمفهومه الواسع في عمليّة تأويل الأقوال، وهو الجانب الذي غفلت عنه التداوليّة اللسانيّة. وقد تمكّنت هذه النظريّة من توزيع مناطق النفوذ لكلّ من النصّ والقارئ، وميّزت بين حدود النصّ وحدود مملكة القارئ. وهذا أمر لم تتمكّن نظريّات القراءة من قبل بلوغه لصعوبة هذه المهمّة، إذ إنّ العلاقة بين هذين القطبين علاقة حوار وتداخل وتفاعل.

تنسب هذه المقاربة إلى النظرية التداولية لـ"دان سبربر" و"ديردر ولسن" Dan Sperper et Deirdre Wilson [1] فهما يعتبران أنّ تأويل الأقوال عملية مشتركة بين العمليات اللسانية (اللغوية) والعمليات التداولية (الاستدلالية)، وتكون فيها العمليات اللغوية منطلق التأويل التداولي حيث تُمكّن من تأويل أول للقول (الدلالة اللغوية للجملة)، وتقدم سلسلة منظمة من المفاهيم تقابل المكونات اللغوية للجملة، وهو تأويل يحقق الصيغة المنطقية للقول، تفضي هذه المفاهيم إلى المعلومات التي تشكل المقدمات التي تُستخدم في العمليات الاستدلالية لتأويل القول، وتوافق هذه المقدمات "المعرفة الموسوعية cognitive encyclopédique" أي مجموع المعطيات التي تتوافر لفرد معين حول الكون. ثم يتم تأويل الأقوال من خلال العمليات الاستدلالية التي لها مقدمات هي:

- الصيغة المنطقية للقول Mode logique de l énoncé .
- السياق contexte، وتتكون من المعارف الموسوعية التي نتوصل إليها من خلال مفاهيم الصيغة المنطقية ومن المعطيات التي يمكن إدراكها من المقام أو المحيط المادي،

ومن المعطيات المستقاة من تأويل الأقوال السابقة. ومجموع مصادر معلومات السياق تسمى "المحيط المعرفي" environnement cognitif.

بهذا فإن المفاهيم القائمة في الصيغة المنطقية تكتسب أهمية في التأويل التداولي فما يظهر فعليا في الصيغة المنطقية هي عناوين المفاهيم التي نبحث عنها في موسوعتنا الفردية.

تضع هذه النظرية التداولية حدودا واضحة بين التأويل اللساني والتأويل التداولي. لكن ما يميزها هو اعتبارها التأويل اللساني المعتمد على المنظومة اللسانية والذي يكشف عن الصيغة المنطقية للقول لا يكفي لتحديد ما يقال، إذ ينبغي إثراؤه بواسطة عمليات تداولية للتوصل إلى تحديد تام لما قيل- في حين يعتبر غرايس التأويل اللغوي يحدد ما يقال، والعمليات التداولية تحدد ما تم تبليغه بصفة ضمنيّة - وقد أفضى بهما هذا إلى التمييز بين الصيغة المنطقية للقول والشكل القضوي forme propositionnelle حيث إنّ [2]:

- الصيغة المنطقية للقول: هو ما نتمكن منه في نهاية عملية التأويل الحاصلة بواسطة المنظومة اللسانية.

- الشكل القضوي: وهو ما نتمكن منه في نهاية العملية التداولية الخاصة بإثراء الصيغة المنطقية.

إذن الشكل القضوي يمثل ما قيل في القول ويُعَبّر عمّا تمّ تبليغه نصا، لكنه لا يستنفذ كل ما تم تبليغه نصا، فلا بد من تحديد موقف القائل إزاء القضية التي يعبر عنها، وهو ما يسميانه الموقف القضوي للقائل attitude propositionnelle.

نخلص من هذا إلى أنّ ما تَمّ تبليغه نصًّا هو نتيجة لعملية التأويل التداولي الخاصة بإثراء الصيغة المنطقية للقول، وهي نتيجة تختلف عن تضمينات القول، أي ما تم تبليغه بصفة ضمنية الناتج عن التأويل التداولي الخاص بالعمليات الاستدلالية.

وهكذا نرى أن التداولية لا تقتصر على ما تم تبليغه بصفة ضمنية، بل تتدخل سلفا لتحديد ما قيل، فيكتسب بهذا التحديد اللغوي أهمية إضافة إلى أهميته في العمليات الاستدلالية.

مفهوم الانسجام:

اهتمت الدراسات التداولية بانسجام الخطاب وهو « ***مفهوم مركزي في تحليل الخطاب لكن الإشكال الذي يطرحه هذا المفهوم هو غياب تعريف واضح له...***»[3].

فمصطلح الانسجام كثيرا ما يتداخل مع مصطلح آخر الاتساق، وهو تداخل يعكس مدى العلاقة التي تربط بينهما « ***إذ إنّه لا يمكن أن نتصوّر نصا منسجما دون أن يكون متسقا***»[4]. ويرجع الفضل لـ"راستي" Rastier في التمييز بينهما إذ قدم « ***اجتهادا اصطلاحيا يدعو فيه إلى التمييز بين الانسجام "cohérence" والتماسك "cohésion". والفرق بينهما هو أنّ تماسك نص ما يتوقف على علاقاته الدلالية الداخلية، بينما انسجامه يتوقف على علاقاته مع المحيط خارج لساني... فالانسجام يدخل السياق بمعناه الواسع، أي المقام خارج لساني، إضافة إلى معارف العالم أو بتعبير ايكو الموسوعة الثقافية المرتبطة بالنص***»[5].

فالبحث عن انسجام الخطاب cohérence du discours، يتجاوز الجانب الشكلي إلى الجانب الدلالي الذي لا تكفي فيه الدلالة اللغوية وحدها للأقوال في فهم الخطاب وتأويله، فالقارئ في حاجة إلى الوقوف على ملابسات القول من أحوال المتخاطبين وطبيعة العلاقة بينهم، و«***يشير هايمس إلى أنّه بقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق، بقدر ما يحتمل أن يكون قادرا على التنبؤ بما يحتمل أن يقال***»[6].

لكن يبقى إشكال آخر يطرحه مفهوم الانسجام، وهو: هل انسجام الخطاب شيء معطًى في النصّ أم هو شيء يتمّ بناؤه في الخطاب؟

اقترح محلّلو الخطاب مقاربتين: مقاربة ترى أنّ النصّ منسجم في ذاته، أي أنّ الانسجام شيء مُعطًى في النصّ، ومقاربة ترى أنّ انسجام الخطاب نستمدّه من خلال فهمنا وتأويلنا لهذا الخطاب، وتُعزى هذه المقاربة إلى براون ويول Brown et Yule، فالانسجام عندهما شيء يبنيه القارئ اعتمادًا على تشغيل تجربته السّابقة، أي أنّ « ***المتلقي هو الذي يحكم على النص أنه منسجم وعلى آخر أنّه غير منسجم ... بتعبير آخر، يستمد الخطاب انسجامه من فهم وتأويل المتلقي ليس غير... وكل نص قابل***

للفهم والتأويل فهو نصّ منسجم»[7]. لذا نجد "براون" و"يول" يقدمان للقارئ / المؤوّل، مبادئ وعمليات تساعده على بلوغ هذه الغاية، -وهي التي اعتمدنا عليها في التحليل- انتقينا منها[8].

-التغريض: وهو كيفية انتظام الخطاب في تدرجه من البداية إلى النهاية ويتحكم في تأويله، كما أنه إجراء خطابي يطور عنصرا معينا في الخطاب.

- مبدأ التشابه: وهو إدراك المتلقي بعد مواجهة خطابات متنوعة الاطرادات عن طريق التعميم واكتشاف الثوابت والمتغيرات، فيتزود المتلقي بالقدرة على توقع اللاّحق من الخطاب بناء على السابق.

-المعرفة الخلفية: إذ لا يواجه القارئ النص وهو خالي الذهن، فعند تحليلنا للمقامات لا يمكن إلا أن نستحضر ما تراكم لدينا من معلومات متعلقة بخصائصها النوعية.

ومفهوم المعرفة الخلفية هو مفهوم يتماشى مع مفهوم "الموسوعة" الذي يحتل حيزا مهما في نظرية "أمبرتو إيكو. فهو يرى أن التأويل يخضع لاستراتيجية معقدة تدخل ضمنها كفاءة القارئ اللسانية... وكذلك موسوعته التي «***تتضمن التعاقدات الثقافية التي ينتجها الكلام، وحتى تاريخ التأويلات السابقة لمجموعة من النصوص والتي من بينها تأويلات النص الذي يكون القارئ بصدد تحليله***»[9]. وكل قارئ في مواجهة نص، لن يستثمر من هذه الموسوعة الشاسعة سوى قسط يسير من معرفته، ولا يستدعي إلا المعلومات المناسبة لتأويله فيكون استعمالها إذ ذاك استعمالا عقلانيا منتجا يتلافى إسقاط المعلومات عنوة على النص.

هدف هذه الدراسة إذن، هو استغلال القراءة التأويل في ضوء هذه الأفكار الجديدة. ولقد اخترنا المقامات كنموذج لاختبار مصداقيّة المنهج المطبّق وفعّالية أدواته، لأنّها نصوص فريدة في الأدب العربي، فمنذ ظهورها في أواخر القرن الرابع هجري غزت كلّ البلدان العربيّة واستمرّت في الوجود إلى غاية القرن العشرين. ثمّ أنّها نصوص أفرزت قراءات متباينة وتأويلات مختلفة، فشكّلت بهذا تاريخاً تأويليًا ثريًا في تاريخنا النقدي، فأردنا من خلال هذه الدراسة أن نقدّم قراءة تأويليّة للمقامات وفق آليات جديدة قصد

التوصّل إلى معرفة إمكاناتها بالنسبة لدراسة بعض النصوص التراثية في تأويل الأقوال وبلوغ المقاصد الفعلية للمؤلّف والخطاب.

ولقد وقع اختيارنا على مقامات السيوطي تحديدًا لاعتبارين:

الأوّل: أنّها نصوص – على نفاستها – لم يقدّر لها أن تحرّك قراءاتٍ متباينةً شأنها شأن مقامات الهمذاني والحريري.

الثاني: أنّها من النصوص التي يسمّيها عبد الفتاح كليطو "مقامات وحشية"، إذ لا يتأتّى لها أن تكون مقامات إلا إذا تمّ توسيع نطاق قراءة المقامات وجعلها شكلاً أدبيًا جامعًا لجميع أنواع الحكي التخييلي، كما اقترح كليطو، إذ ينبّه إلى ضرورة اعتبار كلمة "مقامة" تعني في الوقت نفسه نوعا ونمطا من الخطاب[10]:

1– نتكلم عن نوع مقامة، كلما جرت محاكاة طريقة الهمذاني ... تتميز باحترام بنية سردية تؤدي الى عودة الشخصيات، وكذا الخضوع لموضوع الكدية، بمعنى أننا ننطلق من مؤلف الهمذاني، وندرس انعكاسه في مؤلفات تقلّده.

2– نتكلم عن المقامة كنمط، حين لا ننظر إليها كنوع، بل كاستخدام معين للخطاب الذي يتجاوز الأنواع: أي توجد مقامة حين يسند المؤلف القول على النمط الخيالي، لشخصية أو عدة شخصيات.

ولكن هذا يطرح إشكال اعتبار الخرافة مقامة، إلا أنّ كيليطو لا يعتبـــره كذلك فـــ« ***المقامة باعتبارها نمطا خطابيا، تحيل دون تمييز على كليلة ودمنة، ومقامات الهمذاني، ومناظرة الورود والأحجار الكريمة عند السيوطي، وباختصار كل نص لا يتكلم فيه المؤلف مباشرة، بل يسند القول أو يفوضه إلى شخصيات خيالية***»[11].

إنّ هذا الحلّ رغم أنّه كان حاسما للعديد من المؤلفات التي طرحت هذا الإشكال كما ذكر كيليطو « ***فقط حين رأينا ابن القفطي، يستخدم التسمية نفسها لتعيين "دعوة الأطباء" بدأت تظهر لنا بداية الجواب، تجلت لنا حينئذ الرابطة بين دعوة الأطباء، ومقامات السيوطي، ومقامات الهمذاني، هذه المؤلفات الثلاث تستخدم إسناد الخطاب***»[12]، لكنه يبقى غير حاسم بالنسبة لمقامات السيوطي. فالمدوّنة تتكوّن من اثنتي عشرة مقامة، جاءت ستّ منها مدرجة في الخطاب الإسنادي، وهي على التوالي:

المقامة الوردية، المقامة المسكية، المقامة التفاحية، المقامة الزمردية، المقامة الفستقية، والمقامة الياقوتية. أمّا المقامات الستّ الثانية، وهي على التوالي: مقامة الحمّى، المقامة النيلية في الرخاء والغلاء، المقامة الدرية في الطاعون، المقامة الآزوردية في التعزية عن فقد الذرية، مقامة الروضة في روضة مصر، ومقامة الروضة في والدَي خير البريّة، فقد غُيّب الإسناد في مراسيم افتتاحها، بحيث يستهلّ السارد كلّ مقامة بآية قرآنيّة. فالمقامة الأولى منها مثلاً تبدأ بـــ« ***يقول الله تعالى – وكفى به حكمًا عدلاً مرضيًا – "وإنْ منكم إلا واردها كان على ربّك حتمًا مرضيًا" مريم 71*** »[13].

إذن، تعرض المقامات الستّ الثانية تقنية سردية مستعصية على الانتساب النمطي، وكذا النوعي، وتطرح نفسها كشذرة منفردة عن التقاليد المقامية المعروفة. فتساءلنا إثر ذلك: هل بإمكان أدوات التحليل التي يمدّنا بها المنهج أن تحلّ قضايا متعلّقة بمسألة الأجناس الأدبيّة؟

انسجام خطاب المقامات:

لقد مكّنتنا مبادئ وعمليّات الانسجام التي اقترحها كلّ من براون ويول من تلافي شتات المقامات التي ربّما أُلّفت في أوقات متباعدة، يذكر المحقّق أنّه «***جاءت ستّ منها ضمن مجموع مودع بدار الكتب الوطنيّة بتونس، وفي رحلة البحث عثرنا على نسخة مطبوعة في مطبعة الجوائب القسطنطينية سنة 1298 هـ تضمّ اثنتي عشرة مقامة، منها المقامات الستّ مضافًا إليها ستّ مقامات أخرى***»[14]. وذلك عبر قراءة تعبر نقاط التفاعل التأويلي، فجسّدت في مجملها عالما سرديا واحدا، تحولت فيه التعددية الخطابية إلى وحدة منسجمة يربط بينها مسار سردي خفيّ يصل القراءة، فتدمج بهذا المقامات الستّ الثانية في الخطاب الإسنادي للمقامات الستّ الأولى، وتحلّ بهذا إشكاليّة تصنيفها التي طرحناها في التحليل، وتدخل في نمط الخطاب الذي يسند المؤلّف فيه القول لشخصية أو عدّة شخصيات، بعد أن كانت مستعصية على الانتماء إليه قبل التحليل. ومن ثمّة تبيّن لنا بوضوح أنّ انسجام الخطاب ليس أمرًا معطًى، بل القارئ هو الذي يحكم على النصّ بأنّه منسجم من خلال فهمه وبناء تأويل منسجم له.

كما ساعدتنا هذه الإجراءات والآليات التداوليّة في الكشف عن المقاصد التي تقع داخل الخطاب وخارجه، وهي مقاصد دينيّة ثقافية يلعب فيها "الحكم" – وهي شخصية محورية في خطاب المقامات – دورا مركزيا، نظرًا لكفاءاته المتعددة التي أهّلته لتجاوز دور "الحكَم" ليبلغ دور مجدد المنهج الاستدلالي الكفيل بحلّ القضايا المختلفة ومستجدات الحياة، ودور المعلم الذي يورث علمه للأجيال دون أن يجعلها تقع في أسر أستاذيته، وهذا سواء في المقامات التي يخفت فيها صوته، أو تلك التي يظهر فيها بجلاء لحلّ القضايا المتنازع حولها، فـ"أنا الحكم" بعد انشغالها في المقامات الستّ الأولى، بتجديد المنهج وتكوين ذوات متميزة، تقترب كفاءتها من كفاءة المتلقين الأوائل للمنهج لتحمل على عاتقها مهام نشره كما حمله هؤلاء تصديقا للوعد الذي قُطع في المقامة الأولى "مقامة الورود"، تستكمل مستلزماته في الخطاب الثاني (المقامات الستّ الثانية)، وتندمج في المجتمع سيرا على خطى المعلم الأول للمنهج، وتعرض قدرته – أي المنهج – على تناول واستيعاب القضايا الكبرى والنفاذ إلى أعماق النفس البشرية، واقتناص الحقائق بتمامها، فتقدّم منهجا قادرًا على النمو عبر حقب متعددة وموجها إلى الإنسانية كافة. ثم سرعان ما تبين لنا، من خلال التركيز على صفاته – التي تعمد السارد التفصيل فيها فاعتبرناها أحد المواقع الإستراتيجية التي وجهت تأويلنا– ما هو في الحقيقة إلا شخصية السيوطي المتعددة التخصصات، فارتبطت فكرة تجديد المنهج وهي مقصدية الخطاب، بمقصدية المؤلف من خلال الخطاب والمتمثلة في كونه مجدد القرن والمبعوث على رأس القرن التاسع هجري.

ولبلوغ هذه المقاصد اتبعنا الخطوات الآتية اعتمادًا على تصوّر "سبربر" و"ولسن" في نموذجهما لتأويل الأقوال:

أ – الشكل القضوي للقول:

تمّ تحديد مقصد المؤلّف في محورين هما:

– المحور الأول: قضايا تطرح للجدال (الإمامة ــ مشاكل اجتماعية).

ــ المحور الثاني: المنهج الحجاجي المعتمد لحل هذه القضايا.

اعتمادا على نظرية المناسبة، فإن التأويل اللساني لهذين المحورين –وهو منطلق التأويل التداولي– سيعطي لنا سلسلة من المفاهيم التي تقابل المكونات اللغوية للمقصد. وهو تأويل يحقق الصيغة المنطقية للقول، وتُفضي هذه المفاهيم إلى المعلومات التي تشكِّل المقدمات التي سنستخدمها في العمليات الاستدلالية التداولية لتأويل القول.

يقدم لنا التأويل اللساني عددًا من المعلومات المتاحة نعرضها فيما يلي:

1 – الجدل: قد يحمل أكثر من معنى إذ يعرفه الجرجاني بقوله:

« ***الجدل: هو القياس المؤلف من الشهورات والمسلمات، والغرض منه إلزام الخصم، وإقحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان.***

– الجدل: دفع المرء خصمه عن إفساد قوله بحجة أو شبهة أو يقصد به تصحيح كلامه، وهو الخصومة في الحقيقة.

الجدال: عبارة عن مراء يتعلق بإظهار المذاهب وتقريرها»[15].

أمّا عبد المجيد تركي فيذكر في تحقيقه لكتاب "المنهاج في ترتيب الحجاج" تعريفا للجدل، يقول فيه: « ***في خضم من المسائل الخلافية التشريعية ظهر فن الجدل الذي يستمد حجيته من القرآن والحديث وأقوال الأئمة أصحاب المذاهب الفقهية،... هذا الفن يحرص على أن يمد المجتهد بأحسن المناهج وأحكمها وأدقها وأصوبها حتى يستفيد عن خبرة وبصيرة وهدى من هذه المسائل الخلافية المستنبطة عبر العصور المختلفة المتعاقبة منذ العصر الذي ظهر فيه إلى يوم الناس هذا،...، وينبغي للمناظر أن يقصد طلب الحق،...ولا يقصد به المباهاة والمفاخرة،...***»[16].

الجدال في التعريف الأول بمعنى المكابرة والخصومة، لا يكون الغرض من ورائه الوصول إلى الحق، فيرسل المتجادل عنانه في الاحتجاج، فمنه ما يكون صوابا ومنه ما يكون خطأ خدمة لأغراض شخصية، أو غيرها من الأغراض التي لا تغني في الحق شيئا.

أمّا الجدال في التعريف الثاني، فله ضوابط وأحكام وآداب، يقف المجادل عند حدودها في قبول الاستدلال أو رده، ولا بد أن يُستمد من الأدلة الشرعية، ويكون الغرض منه الوصول إلى الحق طلبا في الفهم بعيدا عن الأغراض والمنافع الذاتية.

أمام هذا التعدد الدلالي، يتعيّن علينا اختيار الدلالة التي يرشحها المقام وتأويل الأقوال السابقة في خطاب المقامات، فتكون المعلومات الواردة في التعريف الثاني هي المرشحة لاستيفاء الدلالة المناسبة، ويكون الجدل المقصود هو أسلوب المناظرة الذي يستمد أدلته من الأدلة النقلية والأدلة العقلية ويخضع لآداب وأخلاقيات، ويبقى صالحا لكل زمان ومكان.

2 – **الإمامة:** دلالة الإمامة في الثقافة الإسلامية ترتبط بالخلافة فـ «***الخلافة هي حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعي في مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة إليها، إذ أحوال الدنيا ترجع كلها عند الشارع إلى اعتبارها مصالح أخروية، فهي في الحقيقة خلافة على صاحب الشرع في حراسة الدين وسياسة الدنيا***»(17).

إنّ هذا التأويل اللساني لصيغة القول لا يكفي لتحديد ما قيل، إذ ينبغي إثراؤه بتحديد ما تُحيل إليه هذه الدلالات في الواقع للتوصل إلى تحديد تام لما قيل، ونتوصل بهذه العملية التداولية إلى الشكل القضوي للقول.

لقد عرف العرب الجدل في الجاهلية، كما عرف عصر النبوّة الجدل. لكن الجدل في الإمامة ومستجدات الأحوال الاجتماعية تحيلنا إلى فترة محدّدة من التاريخ الإسلامي، وهي فترة الخلفاء الراشدين، وتحديدا عصر الخليفة الثالث، حيث ظهرت فيه الفتن، وضعفت الوحدة الإسلامية، فتناول الجدل في هذا العصر شعبا ثلاثة، وهي(18):

1 – جدل في الإمامة

2 – جدل في العقيدة.

3 – جدل في الفروع – ويقصد به الأحوال الاجتماعية –.

تكشف هذه الإحالات الانسجامَ الخارجي لخطاب المقامات، فضلا عن الانسجام الداخلي الذي لا يجوز أن يتناقض مع بعض المعطيات الموضوعية ومنها التاريخية. فمقصدية المؤلِّف المحدّدة سلفا مرتبطة بخطة التجديد، ما يجعلها تنسجم مع هذه المعطيات التاريخية، فجدل الإمامة وتعقد الأحوال الاجتماعية، مرتبط بعصر ظهرت فيه الفتن واستجدّت أمور لم تكن في عصر النبوة، فاحتاج حلّها إلى استنباط المنهج الحجاجي القائم على الترتيب السلمي التالي: القرآن، السنة، الإجماع، قول الصحابي، القياس.

ففكرة التجديد إذن، لا بدّ أن ترتبط بنقطة البداية بكل حيثياتها وقضاياها.

إنّ الشكل القضوي للقول الذي حدّدناه على هذا النحو، غير كافٍ لتحديد ما تم تبليغه نصًّا، فلا بدّ من تحديد الموقف القضوي للمؤلِّف، لذا فإن السؤال الذي نطرحه الآن ويتعين علينا الإجابة عنه، هو: ما موقف السيوطي من القضايا المطروحة هنا.

ب ــ الموقف القضوي للمؤلِّف ودعوى التجديد وفكرة المبعوثية:

عرف عصر جلال الدين السيوطي علماء يدعون إلى نبذ السنة والطعن في حجيتها، وكفاية القرآن لاستنباط الأحكام الشرعية، وحل القضايا المختلف فيها، واستدلوا على زعمهم هذا ببعض الآيات القرآنية كقوله تعالى: [**مَا فَرَّطْنَا فِي الْكِتَابِ مِنْ شَيْءٍ**] الأنعام، الآية 38.

وكان السيوطي ممن يدافعون عن حجية السنة، وضرورة الرجوع إليها في استنباط أحكام الفقه الإسلامي. نجده يذكر هذه الدعوى في كتابه "مفتاح الجنة في الاعتصام بالسنة" حيث يقول: « ***وإنّ مما فاح ريحه في هذا الزمان وكان دارسًا ــ بحمد الله تعالى ــ منذ أزمان، وهو أن قائلا رافضا زنديقا أكثر في كلامه إن السنة النبوية والأحاديث المروية، زادها الله علوا وشرفا، لا يحتج بها، وأنّ الحجة في القرآن خاصة، وأورد على ذلك "ما جاءكم عني من حديث، فاعرضوه على القرآن فإن وجدتم له أصلا فخذوا به، وإلاّ فردوه"*** »[19]. ولم يكتف السيوطي بذكر ادعاءات هؤلاء المنكرين، بل ردّ عليها بالأدلة القاطعة من القرآن والسنة.

مما تقدم يظهر لنا بجلاء موقف المؤلِّف، الذي يتجاوز الاعتراف بالمنهج الحجاجي كأساس لحل القضايا المطروحة للجدل إلى المدافع عنه، فيتحدّد لنا بهذا ما تمّ تبليغه نصًا من طرف المؤلِّف وهو: تحديد المنهج حماية له من كلّ منكر، وإثبات صلاحيته لكل زمان ومكان.

ويمكن ملاحظة أنّ الموقف القضوي للمؤلِّف لا يختلف عن مقصدية المؤلَّف، ولا غرابة في ذلك، فمرده، كما وضحنا سابقا، راجع إلى الانسجام الخارجي للخطاب.

بقي لنا الآن أن نحدّد التضمينات الواردة في القول، أي ما تم تبليغه بصفة ضمنية والذي نتوصل إليه من خلال التأويل التداولي الخاص بالعمليات الاستدلالية،

ويكون منطلقها التأويل اللساني للقول، حيث تستوعب هذه العمليات الاستدلالية في الآن نفسه ما عرفناه وتوصلنا إليه، وما يمكن أن نعرفه من معلومات يوفّرها السياق. وقد احتجْنا في هذا إلى استحضار نصوص للسيوطي وأقوال له وردت في مؤلفات أخرى، لأنّ النصوص يستدعي بعضها بعضا ويفسر أحدها الآخر. فتوصّلنا إلى نتائج مناسبة للمعطيات السابقة، إذ إنّ كلّ قول يولد لدينا وفق "مبدأ المناسبة" انتظار المناسبة الخاصة به، فتتوقّف العملية الاستدلالية إثر ذلك.

وضع العلماء المسلمون استنادا إلى قول الرسول ρ:« ***إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها***»، الشروط التي ينبغي أن تتوفر في مجدّد القرن، وهي: « ***ينبغي في المبعوث على رأس المائة أن يكون مشهورا معروفا مشارا إليه في كل فن من الفنون منتفعا بعلمه، ناصرا للسنة، قامعا للبدعة***»[20].

لقد وجد السيوطي في نفسه هذه الشروط، إذ يقول « ***تبارك الذي مَنَّ عَلَيَّ بحفظ السنة وآتاني من العلوم والحجج ما هو أمضى وأنفذ من الأسنة،.... وحباني منصب الاجتهاد والتجديد للدين على رأس هذه المائة التاسعة***»[21]. وقد صرّح بهذا في قصيدة له بقوله[22]:

لقد أتى في خبر مشتهر	رواه كـــلّ عالـــم مُعتبَـــر
بأنّه في رأس كلّ مائـــة	يبعـــث ربُّنا لـــذي الأمّـــة
منًّا عليها عالمًا يجـــدّد	دين الهـــدى لأنّـــه مجتـــهد
....	....
وهذه تاسعة المئين قـــد	أتت ولا يخلف ما الهادي وعد
وقد رجوت أنّني المجدّد	فيها بفضل الله ليـــس يُجحَد

ويبدو أنّ لهذا الادّعاء مبرراته الواقعية، إذ تشهد تصانيف السيوطي على تبحره في شتى العلوم، ولقد بلغت من الكثرة إلى درجة اختلاف العلماء في حصر عددها الحقيقي فــ« ***العالم الألماني "فلوجل" ذكر أنّ عدد مؤلفات السيوطي 561 كتابا، ويقول ابن إياس: بلغت عدد مصنفات السيوطي نحو 600 مؤلف وكذا صاحب النور السافر والزركلي، ... وقد اطلعت على مخطوط بعنوان "ذكر مؤلفات الجلال***

السيوطي" وذكرها الكاتب وجعل كل فن على حدة فبلغت عدتها 536 مؤلفا»[23]. وقد ذكر جلال الدين السيوطي في كتابه "حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة"[24] 281 مؤلفا صنفها بحسب الفنون والعلوم، فكانت في:

- فن التفسير.
- فن الحديث.
- فن الفقه.
- فن العربية.
- أصول البيان والتصوف.
- فن التاريخ والأدب.

وقد بلغت الكتب المصنفة في "فن الحديث" 93 مؤلفا، منها "مفتاح الجنة في الاعتصام بالسنة" و"منهاج السنة ومفتاح الجنة"، وهو عدد أقل ما يمكن أن يقال فيه إنّه خير شاهد على نصرته للسنة وحفاظه عليها.

ومع كلّ هذه المسوّغات التي ذكرها جلال الدين السيوطي، فإنّ خصومه لم يسلّموا له في ادعائه الاجتهاد والتجديد، فيذكر:« ***ثمّ استهلت سنة تسع وثمانين وثمانمائة وهم ضجيج وعجيج ... وجروا قضية دعوى الاجتهاد ... وسألوهم في رفع الأمر إلى السلطان ليعقد بيني وبينهم مجلسا يناظروني فيه، فلما بلغني ذلك قلت: العلماء قد نصوا على أنه لا يسوغ للمجتهد أن يناظر المقلّد، فمناظرتي تحتاج إلى حضور مجتهدين مجتهد يناظرني، ومجتهد يكون حكما بيني ومن يناظرني*** »[25].

لا نحتاج إلى عناء كبير لنفهم أنَّ السيوطي وظّف التخييل لمناظرة هؤلاء الخصوم، فلو تأملنا شخصية "الحكَم" في خطاب المقامات، نجدها تستوفي الشروط المحددة لمجدد الدين فهو:

- رجل مشهور: يظهر هذا في قول الذوات: « ***قالوا: يا فريد الأرض، يا عالم البسيطة ما بين طولها والعرض... وضربنا إليك أكباد الإبل من أقصى البلاد، وقطعنا إليك كلّ بحر وواد، وقصدناك ونحن أكرم رواد ووراد*** »[26].

- مشار إليه في كلّ فن: لقد ذكرنا في تحليلنا المقامات، أهمية ذكر تخصصات "الحَكَم" في مجالات علمية متنوعة في تأويل الخطاب وتحديد مقصديته، وهي الآن تأخذ بعدا آخر، وتضيء مقصدية المؤلِّف بعد أن أسند إليه خطابه، والمتعلقة بـــ"دعوى التجديد وفكرة المبعوثية"

- قامع البدعة: يقول الحكم: « ***لا أسلك إلا طريقا مواصلا إلى الجنة*** »(27).

- ناصر السنة: لقد دافع "الحكم" عن حجية السنة فذكر في أول قضية طرحت للجدل: «***لا أحكم إلا بما ثبت في السنة***»(28). ولقد أولاها خطاب المقامات عناية خاصة، تضاهي كثرة مؤلّفاته في فنّ الحديث.

إنّ ما تم تبليغه بصفة ضمنية هو أنّ "الحَكَم" الذي يحيل بلا ريب إلى المؤلِّف هو المجدَّد لدين الأمة. لكن يحق لنا أن نتساءل: لِمَ اللّجوء إلى التخييل لتبليغ هذا المقصد الذي يتضمن مجازفة الالتباس؟ وهل البنية التخييلية التي شيدها ذات وظيفة مجانية؟

يقول عبد الفتاح كيليطو: «***البحث عن العبرة موضوعة من موضوعات الكتابة التاريخية والأدب السردي العربي، غير أنّه لاستخراجها لا بد من التأويل عن طريق تنفيذ سلسلة من الأحداث تفضي إلى نتيجة***»(29).

بناء على ما سبق، نرى أنّ الجهد الإبداعي للمؤلف أتاح له طريقة جديدة للتعبير عن تجربته الواقعية، فهو حين ينتج صورة مجازية، يرمي من خلالها إلى بلوغ هدف ما، فالاستعارة الموظفة ليست مصادفة، إنه حين يشغل آلة التشخيص، ويسند القول لكائنات غير إنسية، يهدف إلى نسج علاقات جدالية بديلة بعيدة عن خصومه الذين لم يقدّروا مكانته العلمية في اختيار مناظريه.

هناك رغبة ملحّة في إنشاء جوّ جدالي يقرّ بالتميّز والتفرّد، وهي صفة قصد السيوطي إثباتها لـــ"الحَكَم" في خطاب المقامات. فإقرار الذوات المؤنسنة له بهذه الصفة في البنية النصية، بديل عن اعتراض خصوم السيوطي عليها في البنية الواقعية.

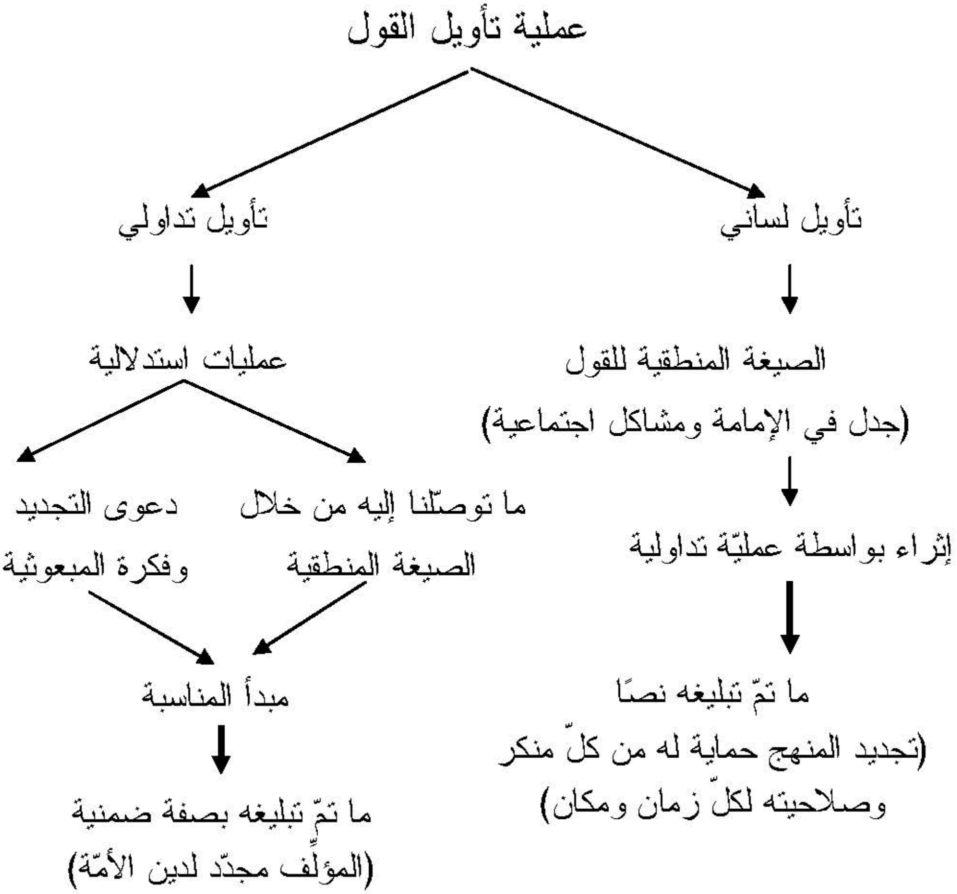
إنّ فهم هذه الاستعارة على هذا النحو، لا بدّ أن يتم في إطار البنية الكلية للخطاب إذ فيها تجد معناها وقوتها وإيحاءها، وذلك من خلال الانتباه إلى البناء الجدالي للمقامات الذي يحكم منطقها ويتمحور في ثنائية متضادة جوهرية، أريد

الاستدلال عليها، وظلت رفيقة الذات المتكلمة والناظمة لأوصال النص، ضمنت للخطاب انسجامه وديناميته، وهي ثنائية (النفع/ الضرر).

ثم إذا نظرنا إلى المقامات برمتها كاستعارة كبرى، لأنّ « ***الاستعارة لا ترتبط باللغة فحسب، إنها ترتبط بالبنية التصورية، والبنية التصورية لا ترتبط بالفكر فحسب، بل تتضمن كل الأبعاد الطبيعية في تجربتنا***»[(30)]، فإنّنا نرى في التخييل استدلالاً برهانيا على فكرة "التميز والتفرد"، فقد وظّفه للدفاع عن السنّة والحفاظ عليها وبالتالي تنضاف هذه المقامات إلى قائمة مؤلفاته المصنفة في فن الحديث، ومنه يمكن القول إن المقامات استدلال على صورة قياس إضماري بها تمت البرهنة على مقدمته الوسطى. ويمكن صوغ هذا الاستدلال كما يلي:

- من صفات مجدد القرن حفاظه على السنة.
- أنا متميز في الحفاظ على السنة.
- إذن أنا مجدد القرن بلا منازع.

لقد توصلنا بفضل العمليات الاستدلالية إلى مقصدية المؤلِّف التي تضمنها المؤلَّف دون أن يصرّح بها، وهي مقصدية أملتها عليه معتقداته وغاياته، وإذا حاولنا تلخيص خطوات هذا التأويل سنخرج بالتخطيط التالي:



إنّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه العمليات الاستدلالية تطلبت منا جهدا خاصة العمليات التي يتم فيها انتقاء المعلومات في السياق، والتي يتعين أن تكون مناسبة للتأويلات السابقة. لكن النتائج التي توصلنا إليها كانت كافية للحُكْم على القول بأنه مناسب، وهذا يعني أنّ النتائج التي توصلنا إليها تعادل الجهود المبذولة.

إنّ مفهوم الجهد حاضر في تداولية "دان سبربر"، و"ديردر ولسن"، إذ يعدان "مبدأ المناسبة، مسألة مردودية، ومن هذا المنظور يعرفان هذا المبدأ على النحو التالي[31]:

أولاً – كلما تطلب ملفوظ جهدا في تأويله قلت مردوديته.

ثانيًا – كلما كانت للملفوظ نتائج أكثر ازدادت مردوديته.

الخاتمة:

إنّ أدوات التحليل التي اعتمدناها كانت ضرورية لإنجاح عمليّة التأويل واستكناه خاصيّة انتظام النصوص الذي يتخفّى وراء التشتّت والانقطاع. فقوة المنهج، وصلابة القراءة المتأنية التي تطرح أسئلة في مستوى النص بعيدا عن كلّ تقويل، تفتح للمحلل إمكانات جديدة من التأويل، وتدفع بالنص إلى البوح بأسراره التي قد يصل المحلّل من خلالها إلى حلّ إشكالية الأجناس الأدبية، لأنّ المقامات نصوص لا يمكن ولوجها بأدوات لا تستطيع تفجير طاقاتها الكامنة. فمنذ ظهورها على يد بديع الزمان الهمذاني، وهي حقل يجمع الشعر والنثر والحوار، والمناظرة، والخطبة، والرسالة، وغيرها من الأشكال التعبيرية.

وأخيرا، نقول إنّ التداولية بانفتاحها على السياق بمفهومه الواسع، وتوسيعها للعمليات الاستدلالية التي يقوم بها القارئ (المؤول)، أفلتت من صراع التأويلات التي عرفتها المسيرة التاريخية للقراءة الأدبية ذات النظرة الأحادية في قراءة النصوص والتي تتجه كليّة إلى سلطة النصّ أو إلى صاحبه، أو تتجه كليّة إلى سلطة القارئ وتعطي له كامل الحريّة في إعادة كتابة النصّ الأدبي، لكونها قراءة تتخذ الانسجام الشامل مبدأً ومنطلقا لها في التحليل، هذا ما جعلها تعيد الاعتبار إلى أطراف فعل القراءة الثلاثة، وهي: المؤلف، النص، القارئ دون هيمنة طرف على حساب الآخر.

الهوامش:

1 – اعتمدنا في عرض النظرية التداولية لـ: دان سبربر وديردر ولسن على: آن روبول وجاك موشلار في كتابهما: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دعفوس ومحمد الشيباني ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2003.

2 – آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم، ص 99، 100.

3 – Anne Reboul, Jacque Moeschler, Pragmatique du discours, de l'interprétation de l'énoncé a l'interprétation du discours, Armand colin, Paris, 1998, p59.

4 – مفتاح بن عروس، "حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية، مقاربة لسانية"، مجلة اللغة والأدب، ع12 دار الحكمة، الجزائر، ديسمبر 1997، ص 431.

5 – رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس الدار البيضاء، 2000، ص 62 .

6 – محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، 1991، ص 53.

7 – م ن، ص 51 ، 52.

8 – م ن، ص 57، 59، 61.

9 – Umberto Eco :Interprétation et surinterprétation, traduit de l'anglais par Jean Pierre Cometti, 1966, 1èr édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p 62.

10 – عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1993، ص129.

11 – م ن، ص .

12 – م ن، ص 128.

13 – جلال الدين السيوطي، مقامات السيوطي الأدبية والطبية، تعليق وتحقيق محمد إبراهيم سليم، د. ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ت، ص 152.

14 – م ن، ص 6.

15 – علي محمد الجرجاني، التعريفات، د. ط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص74، 75.

16 – أبو الوليد الباجي، المنهاج في ترتيب الحجاج، تحقيق عبد المجيد تركي، ط2، دار الغرب الإسلامي، 1987 ص3.

17 - الأمام أبو زهرة، تاريخ الجدل، د. ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980، ص 83.

18 - م ن، ص 82.

19 - جلال الدين السيوطي، مفتاح الجنة في الاعتصام بالسنة، خرج أحاديثه وعلّق عليها بدر بن عبد الله البدر دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، 1993، ص15.

20 - محمد يوسف الشربيجي، السيوطي وجهوده في علوم القرآن، ط1، دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ص 162.

21 - محمد يوسف الشربيجي، السيوطي وجهوده في علوم القرآن، ص 164.

22 - محمد عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير، شرح الجامع الصغير من أحاديث البشير النذير، ج 2، ط 1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د ب، 1996، ص 352.

23 - جلال الدين السيوطي، تأويل الأحاديث الموهمة للتشبية، ضبط وتعليق البسيوني مصطفى إبراهيم الكرمي، ط 1 دار الشروق، جدة، 1979، ص 86، 87.

24 - جلال الدين السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، ج1، د ط، مطبعة إدارة الوطن، مصر 1299 هـ، ص 191، 195.

25 - محمد يوسف الشربيجي، السيوطي وجهوده في علوم القرآن، ص 165.

26 - جلال الدين السيوطي، مقامات السيوطي الأدبية والطبية، تعليق وتحقيق محمد إبراهيم سليم، د. ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ت، ص 54.

27 - المقامات، ص 46.

28 - م ن، ص ن.

29 - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص 211.

30 - جورج لاكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط1، دار توبقال للنشر المغرب، 1996، ص 219.

31 - Anne Reboul et Jacques Moschler, op. cit, p 51.

نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة

حسين خالفي

اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي.[1]

اللغة استعارة كبرى.[2] أ.**إيكو**

إن التعامل مع الاستعارة اللغوية لابد وأن تتم على أساس أنها خاصية بلاغية، تتعلق بالدرجة الأولى باللغة كنظام سيميائي قادر على استيعاب مختلف الأنظمة العلامية الأخرى. والتعبير عنها تعبيرا تداوليا (أو تواصليا)، فلا غرابة في أن ينظر إلى اللغة كاستعارة كبرى في التفكير السيميائي الحديث، ذلك لأن اللغة هي النظام السيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة، فهي علامات مجردة تومئ بدلالتها، فتنصهر في اللغة التي تعبر عنها وتستعير لها.

1 – الاستعارة في الدليل والكلمة:

يسمح النظر إلى اللغة كاستعارة كبرى بتحطيم نسقية اللغة، أو بالأحرى تحطيم ثنائية الدليل اللغوي، الذي هو نتاج ارتباط دال (صورة صوتية) ومدلول (مفهوم ذهني)، الذي جسدته اللسانيات البنيوية، فهو (الدليل) ينفتح بالضرورة على طرف ثالث، هو مرجع العلامة اللغوية، ذلك لأنه من غير المنطقي تصور وجود صورة ذهنية دونما إحالة لموجودات خارجية، تعتمد الدوال اللغوية (الصوتية) للتوسط بينها وبين الصورة الذهنية، التي تنطبع في الذهن لمجرد تلقي الأصوات سماعا، فالموجودات الخارجية (المراجع) مضمنة في المدلول، وبالإمكان التعبير عنها بمصطلح المرجع، الذي يعد طرفا مغيبا في تصور **دي سوسور** الثنائي للدليل. ووفق هذا المنظور تغدو الدوال اللغوية استعارة للمراجع الخارجية، نظرا للعلاقة الاعتباطية

بين الدال والمدلول (المتضمن بالضرورة للمرجع)، وهذا ما يمكن معاينته في التصور الفلسفي العام للعلامة عند **بورس**، حيث ينظر إلى العلامة نظرة ثلاثية الأبعاد:

– **ممثل (م) دال، مؤول (م) مدلول، وموضوع (م) مرجع.** وهذا باعتبار أن العلامة – كما عرفها **بورس** هي: «**شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما وبصفة ما. فهي توجه لشخص ما بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطور، وهذه العلامة النى تخلقها أسميها مفسرة (مؤول) للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعتها.**»[3]

وهذه النظرة الثلاثية لأبعاد العلامة تتلاءم مع العلاقة التفاعلية – أو بالأحرى الاستعارية – القائمة بين اللغة والفكر والواقع:

الممثل ←——— **المؤول** ←——— **الموضوع**

(م) **(م)** **(م)**

اللغة (تسميات)———←**الفكر (مفاهيم)**———←**الواقع (أشياء)**

كما تتلاءم هذه النظرة مع أبعاد – أو وظائف اللغة – اللغة، من حيث هي في الآن نفسه: **تمثيلية، دلالية وتداولية.**

إن النظر إلى اللغة كمجموعة دلائل ثنائية، أي كبنية مغلقة يكتسب قيمته الدلالية من خلال اختلافه عن الدلائل اللغوية الأخرى، يمكن أن يتلاءم مع دراسة اللغة كنظام، حيث يرتبط الدليل الذي يبدو قارا (ثابتا)، واعتباطا، أو ربما ارتباطا استعاريا، باعتبار أن الأصوات منظومة هي استعارة ناقلة لمراجع واقعية لها وجود فعلي، وآخر ذهني، تقوم الذاكرة ببعثه بمجرد أن تنطبع الأصوات في الأذن، فيمنحها الدماغ تفسيرا ما انطلاقا مما سبق وأن خزنه. وفكرة مجاز اللغة – أو استعاريتها – قديمة تحدث عنها **ابن جني** في سياق بحثه في نشأة اللغة، يقول **عبد الجليل منقور**:« **فبعد طول معاينة للغة يرى ابن جني أن أكثر كلام العرب إنما مجاز، وذلك ناتج عن دوران اللفظ على الألسنة بدلالته المجازية اكتسب سمة الحقيقة. وتلك التراكيب اللغوية التي**

نخالها ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة مجازية محققة لتلك المعاني التي ذكرنا....[4]

الحديث عن الدليل اللغوي يقودنا إلى الحديث عن الكلمات باعتبار أن الدليل يتعلق بالنظام، أما الكلمة فهي تتعلق بالاستعمال. فالنظام يرتبط باللغة كمؤسسة اجتماعية مشتركة، في حين أن الاستعمال يرتبط بالفرد، الذي يستعمل اللغة (الكلام)، وللعلامات اللغوية خاصية هي بعدها الدلالي، وهو البعد الذي يمنحها القدرة على التحول على مستوى المدلول، لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر، تشير إلى مدلول آخر. وهذا في إطار التحول الدلالي، الذي يتجسد من خلال أنماط المجاز المختلفة.[5] والتحول الدلالي لا يتأتى للعلامة اللغوية معزولة، ومجردة عن السياق الاستعمالي، فللعلامات اللغوية قابلية للدخول في علاقات مكونة جملا، ثم قابليتها بعد ذلك للتنامي بالجمل لكي تكون نصاً.[6]

ويعبر عن التحول في البلاغة الأرسطية بمفهوم النقل أو التغيير، حيث **يعرف أرسطو الاستعارة باعتبارها نقلا أو تغييرا، حيث أنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر،** ويمكن أن يفهم من هذا التعريف أن **الاستعارة هي نقل دال إلى دال آخر.**[7]

وفي التراث البلاغي العربي، عبر عبد القاهر الجرجاني عن العلاقة بين الدال والمدلول – في العبارة المجازية – أن هناك انتقالا من المعنى إلى معنى المعنى، وهو انتقال منوط بالمتلقي، ويمكن التمثيل لهذا الانتقال بالشكلنة الآتية:

- **العبارة اللغوية (دال) ← المعنى 1 مدلول ← كثير الرماد ← كثير إضرام النار.**
- **المعنى الأول (دال) ← المعنى الثاني (معنى المعنى): سخي.**[8]

بيد أن الجرجاني يعطينا تفسيرا لعملية التلقي، حيث يكون المتلقي طرفا في عملية صنع النص عن طريق التأويل القائم على الاستدلال العقلي، حيث يربط القارئ بين الدلالة اللغوية والدلالة العقلية. لكنه بالمقابل يغفل الجانب الرئيسي في عملية الانتقال أو التحويل، الذي يقوم به المبدع قبل القارئ، أي أنه يمنحنا تفسيرا لعملية

التلقي (استهلاك العلامة)، دون أن يعطينا تفسيرا لعملية الإبداع (إنتاج العلامة). بمعنى كيف يتسنى للمبدع الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى؟ وما هي مسوغات هذا الانتقال؟

يمنحنا **هيلمسلاف** تفسيرا لهذا الانتقال، عندما تحدث عن المعنى باعتباره المادة التي تشتق منه الدلالات، فالدلالة هي شكل لهذا المعنى ومشتقة منه، يطلق على المعنى(التقرير أو الدلالة اللغوية)، ويطلق على الدلالة (معنى المعنى) الإيحاء.[9]

والفرق بين المعنى والدلالة، هو أن المعنى معطى مباشر سابق، فهو ملازم للعلامة اللغوية، وهو مدلولها الثابت نسبيا، في حين أن الدلالة هي المعاني غير المعطاة بشكل مباشر، هي معاني ثانية، أو دلالات مصدرها الثقافة والتاريخ، وهي دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشيط ذاكرة الواقعة، والدفع بها إلى تسليم كل دلالاتها.[10]

إن المنطلق في فهم معنى المعنى في العبارة المجازية هو المعنى، فإدراك المعنى ضرورة لإدراك دلالته، التي قد تتسع أو تضيق، أو تخصص أو تعمم، أو تعلو أو تنحط.. وهذا بحسب السياق الاستعمالي الذي ترد فيه، بيد أنه لابد من الإقرار بأن وراء كل دلالة معنى جديد يضاف إلى معنى اللفظ الظاهر (أو معناه الأصلي)،[11] على أن العلاقة بين المعنى والدلالة تنبني على أساس التشابه أو التطابق، والكناية والتمثيل، بين المعنيين الأصلي (الأساسي) ومعنى المعنى (الدلالة). ويحدث أن تتحول هذه الدلالات إلى معاني متى قيدت في المعاجم، التي تبقى مفتوحة لرصد مختلف المعاني التي تضاف إلى معاني الألفاظ الأساسية، لأن السياقات الأساسية للدليل غير مستنفذة، وغير محصورة، نظرا لطبيعة اللغة، التي تتغير وتتطور معانيها باستمرار، فحصر السياقات وتوقف الدلالة لا يكون إلا إذا ماتت اللغة.

وخلاصة القول أن التعامل مع البعد الدلالي للغة، يفرض علينا الخروج اللغوي كنسق سيميائي منفتح، سواء تعلق الأمر بالإنتاج أو الاستهلاك، أي من ناحية الإرسال (الكلام) أو التلقي، فالمتكلم لابد وأن يستثمر المعاني اللغوية لإنتاج دلالات جديدة، لابد

للمتلقي أن يمنحها التأويل والقراءة المناسبين، عن طريق الاستدلال العقلي، حيث يتم الربط بين الدليل اللغوي (المعنى) والدليل العقلي (الدلالة)، وهذا ما يتجسد أكثر ما يتجسد في الكلمة الاستعارية (المجازية)، أي حينما تتجاوز حقيقة الكلمة إلى استعاريتها، ومفهومي الحقيقة والاستعارية في علاقة تجاذب وتبادل، وقد تحدث **ريتشاردز** عن وهم المعنى الحقيقي للكلمات، أو بالأحرى المعنى المطلق للكلمة هو مجرد وهم لا وجود له.[12] وعلى هذا فالكلمات كلها استعارية، كما تحدث **بول ريكور** في هذا السياق عن **الاستعارة الميتة**، حيث يكون للكلمة معنى استعاري ما سرعان ما يصبح معنى حقيقي عندما يتم تداول معناها ليصبح معنى حقيقيا، وميز بينها وبين الاستعارة الحية حيث يعمد مستعملي اللغة إلى إضافة دلالة جديدة للمعنى القديم.

2- الاستعارة في النظم:

يبدو أنه من الصعب إثبات استعارية الكلمة بدراستها في ذاتها، لأن معانيها تبدو أكثر ثباتا واستقرارا، ما يجعلنا نسلم بأنها معان حقيقية، لكن هذه المعاني قد تختل أو تتحول، نظرا لخاصية في الكلمات التي لها قابلية الدخول في علاقات مكونة جملا، ثم قابليتها بعد ذلك للتنامي بالجمل كي تكون نصا، وما دامت تتعلق بالاستعمال فالاستعارة تكون في النظم أو الكتابة،[13] حيث تدخل الكلمات في علاقة مع كلمات أخرى، تتفاعل معها، مايكسبها دلالات جديدة، تتعلق بالسياق الاستعمالي الذي وردت فيه، تحدث **طه عبد الرحمن** عن الاستعارة ورصد لها ثلاثة مبادئ أساسية لفهم وإنتاج الاستعارة، ولتخص هذه المبادئ في ثلاثة موضوعات هي ترجيع المعنى على اللفظ، وترجيع النظم على الإفراد، وترجيح المطابقة على المشابهة، وهي مبادئ قد تهز صرح الدراسات التقليدية للاستعارة لما فيها من تعارض مع البلاغة الأوسطية، من حيث تغليب هذه المبادئ، فأرسطو يجعل الاستعارة مسألة لفظية، ومسألة تحويل أو استبدال للكلمات.[14] في حين أن **طه عبد الرحمن** يغلب المعنى على اللفظ، وهذا لأسباب عديدة، لعل أهمها هو الاهتمام بالأثر الذهني الذي تطبعه الأصوات أو الخطوط (المنطوق أو المكتوب)، وليس بالألفاظ التي هي عبارة عن وعاء للفكر وفي

مذهبه هذا يناقض طه عبد الرحمان حتى أسلافه من البلاغيين العرب وعلى رأسهم **أبو عثمان الجاحظ** الذي جعل المزية للألفاظ بدل المعاني: « **صناعة الكلام نظما أو نثرا إنما في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل»**[15]

كما قلل **الجاحظ** من شأن المعاني، حينما جعلها مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، ورفع من شأن اللفظ بتخيره مع إقامة الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، فالشعر صياغة وتضرب من التصوير.[16] وقد شغلت قضية اللفظ والمعنى حيزا كبيرا من التفكير البلاغي القديم، فتراوحت بين ترجيح للفظ أحيانا، وترجيح المعاني أحيانا أخرى، وبين ترجيحهما معا في بعض الأحيان، والحقيقة أن الاستعارة والكلام ككل هو نتاج اتحاد وجهي الدلالة، أي اللفظ (الدال) والمعنى (المدلول) والوجود (الكلام)، وفق قانون المطابقة بدل المشابهة بين الألفاظ وما تعبر عنه، وهذه النظرة التوفيقية لمسها **نصر حامد أبو زيد** عند **عبد القاهر الجرجاني**، يقول: « **وهكذا يتخلص عبد القاهر نهائيا من ثنائية اللفظ والمعنى سواء على مستوى النظم أو على مستوى علاقة الدال والمدلول في الكلمات المفردة، فاللفظ لا يكون لفظا إلا وهو دال على معنى، فإذا تعرى اللفظ من معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب.»**[17]

أما المبدأ الثاني فهو ترجيح المطابقة على المشابهة، يناقض طه عبد الرحمان إذ يقول بهذا المبدأ جمهور البلاغيين العرب والغرب معا، فأرسطو يذهب إلى أن إنتاج الاستعارات خاضع لرؤية التشابهات في العالم، وفي البلاغة العربية، نجد أن الجرجاني يجعل من التشبيه أصلا والاستعارة فرعا له، يقول:« **التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورة ...** »[18]، كما أن كتب البلاغة تذهب إلى تعريف الاستعارة بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل عن سبب ترجيح طه عبد الرحمان للمطابقة بدل المشابهة ؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لابد لنا من النظر إلى العلاقة بين اللغة والفكر مع الواقع، الذي يعد مرجعا مفتوح الدلالات والإيحاءات، وما على الفكر إلا استثمارها

لرسم واقع تخيلي مواز للواقع كما هو، وعليه فلا يمكن إنتاج واستهلاك الخطاب الاستعماري دون عقد وشائج قوية بين الفكر واللغة والواقع، بحيث لا يمكن إدراك هذه العناصر إلا على أساس التطابق فيما بينها.

أما المبدأ الثالث فهو مبدأ ترجيح النظم على الإفراد، فالجرجاني اشتغل كثير على نظرية النظم، التي عرفت اكتمالها على يديه، يرى بأن دلالة اللفظ لا تكون فيه منعزلا، بل تعرف منه في إطار النظم، فلا مزية للفظ دونما نظم والنظم مصطلح جامع يتوخى فيه معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه ودلالة اللفظ لا تعرف منه منعزلا، وإنما تعرف منه في إطار النظم الذي لا يعني توالي الألفاظ نطقا أو كتابة كيفما جاء واتفق، بل هو تناسق دلالتها وتلاقي معانيها وتطابقها مع الفكر، والمعنى مرتبط بالنظم، حيث أن إحداث أبسط تغيير في النظم يترتب عنه بالضرورة تغيير في المعنى.[19]

يقودنا مفهوم النظم للحديث عن الخطاب الاستعاري، الذي تحدث عنه **ر.جاكبسون،** فميز بين نوعين من الخطابات هما: الخطاب الاستعاري المتعلق بالشعر، باعتباره أكثر الخطابات اعتمادا على الاستعارة، والخطاب الكنائي المتعلق بالنثر، باعتباره يعتمد على الكنايات أكثر من الاستعارات.[20] بيد أننا قد نسجل بعض الاعتراضات على هذا التصنيف لاعتبارها عديدة، منها: أن خاصية الاستعارة ليست حكرا على الشعر دون النثر، كما أن الكناية ليست حكرا على النثر دون الشعر، فالشعر كما النثر مزيج من الاستعارات والكنايات، وهما خاصية أي إبداع أدبي، مهما اختلف الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، ومن جهة أخرى فالملاحظ أن الخاصية الاستعارية هي المهيمنة على الخطابات باعتبار أن كل كناية هي استعارة، لأنها تحمل عناصر استعارية، في حين أن ليس كل استعارة كناية[21]، فالكناية تعتمد على نفس آليات الاستعارة، فهي تجمع بين موضوعين أحدهما يكني للآخر، أو يستعير له، ففي كناية **طويل النجاد** استعارت الشاعرة لطول القامة بطول النجاد، فهناك موضوع أول غير مقصود، وموضوع ثان هو المقصود، فكأنما تشبه طول القامة بطول النجاد.

لقد منحنا **ر.جاكبسون** طريقة مثلى للتمييز بين الأدب واللاأدب بالبحث في شعرية النص الأدبي، أي البحث عن العناصر التي تمنح النص أدبيته أو شعريته، وهذا بموازاته أو مقارنته بما هو ليس أدب، يقول: " **ينبغي إذا أردنا تحديد هذا المفهوم (الشعرية) أن نعارضه بما هو ليس شعرا**"[22] ويعطينا مثالا عن هذه الممارسة بأحد المقاطع الشعرية **لبوشكين** عندما يقول: " **أتذكر تلك اللحظة الرائعة التي برزت فيها أمامي، كرؤية هاربة مثل عبقرية الجمال الخالص**" ويتحدث **بوشكين** عن المرأة نفسها في رسالة غير محتشمة يقول فيها: " **لقد تمكنت اليوم بعون الله من آنا ميخاييلفوفانا**"[23] فالشعرية تبرز عندما لا يتعلق الأمر بالتواصل بمعناه الضيق، أي حينما نتجاوز اللغة كأداة تبليغ وتواصل إلى أداة جمالية، وهذا يتأتى من خلال تجاوز المعنى كمعطى سابق إلى الدلالة المتجددة في اللغة، وبإمكاننا الاعتماد على هذه الممارسة وتطبيقها على خطاباتنا الأدبية، لملاحظة الفروق بين الخطاب الأدبي الاستعاري، المتجاوز للمعنى إلى **معنى المعنى** لأنه خطاب يتوسل **لغة اللغة**، فرغم أن اللغة في مجملها استعارية، خاصة وأن المبدأ الحاضر دوما في اللغة هو الاستعارة، إلا أن الاستعمال المكثف للعلامات اللغوية يميت استعاريتها، وفي الوقت نفسه الاستعمال هو من يحييها، ويجدد دلالتها من خلال الاستعمال الأدبي المبدع الذي يخلق لغة اللغة، متجاوزا بذلك المعنى إلى معنى المعنى، وهذا لا يتأتى للغة كوحدات معنوية منعزلة، بل يتأتى لها من خلال نظمها مع وحدات أخرى، لتكون جملا ومن الجمل تكون الخطاب، فالسياق الجملي والخطابي يسمح للوحدات اللغوية بالتفاعل فيما بينها، ويسمح بتجديد معانيها كلما تجدد السياق الاستعمالي للكلمات، وما دامت السياقات غير مستنفذة، فكذلك الدلالات، ولذلك تبقى المعاجم مفتوحة لاستقبال المعاني الجديدة، إن الحديث عن الدلالة هو حديث عن الجانب المتحول في اللغة مقابل الجانب الثابت فيها، فالمتحول هو الدلالة والمدلول غير الثابت، أما الثابت فهو النظام.

واللغة نظام تتضافر فيه جملة من الأنظمة الفرعية: كنظام البنى الصوتية، ونظام البنى التركيبية، ونظام البنى المعجمية، ونظام البنى الدلالية، وهذا ضمن نسق

محكم أطلق عليه العلماء مصطلح النحو الكلي UNIVERSAL GRAMMAR، وهي مجموع مستويات اللغة وفيها يمكن أن نميز الثابت والمتحول في اللغة، وفيما يأتي جدول توضيحي لهذه المستويات:

علامة Traits	وصف الوحدات الصوتية القاعدية Phonétique
الصواتم، الفونيمات Phonèmes	علم الأصوات Phonologie دراسة دور الأصوات في النظام اللغوي
المقاطع الصوتية	علم الصرف/ المورفولوجيا Morphologie دراسة البنى الصرفية للكلمات
الجملة Proposition	الدلالة Sémantique دراسة المعنى والدلالة
الجمل Phrases	دراسة النظم/النحو Syntaxe دراسة النحو والعلاقات بين الأشكال المكونة للجملة
الملفوظ، الحديث، الخطاب Enoncés	التلفظ والتداول Enonciation et Pragmatique دراسة طرف الإنتاج والمعرفة اللغوية لدى المتلفظ في إطار سياق معطى.[24]

فالثابت هو الأصوات والصرف والنحو في اللغة، أما المتحول فهو المبحث الدلالي المتعلق بالكلمات في إطار الجملة والخطاب حيث تدخل في علاقة مع كلمات أخرى، تغير وتعقد من دلالة الكلمات لهذا فالمبحث الدلالي ترك جانبا ولم يخض فيه علم اللغة لاعتبارات خاصة بمنهج اللسانيات البنيوية، وأخرى خاصة بالمادة المدروسة في حد ذاتها، وهي المعنى الغير قابل للتجريب.

لاشك أن التحول الدلالي للغة هو نتيجة الاستعمال الاستعاري للغة، فالإبداع الأدبي هو استعارة لأنه تجاوز وخروج عن المألوف، كما تبين بأن النظريات الألسنية ونظريات تحليل الخطاب، ذات المنطلق البنيوي عجزت عن الفصل في مسألة

الاستعارة، وهي الاشكالية التي لمسناها حتى في آخر الإصدارات المتناولة للمسألة، ففي كتاب " **عنف اللغة**" **لجان جاك لوسوكل**، الذي **ترجمه د.محمد بدوي سنة 2005**، يتناول الكاتب إشكالية الاستعارة في حديثه عن **نظرية المتبقي**، والمقصود بمفهوم المتبقي هو تلك الجوانب التي عجزت عنها النظريات الألسنية ونظريات تحليل الخطاب، وهذا المتبقي هو نفسه الاستعارة التي لازالت تنتظر الكشف عن أسرارها وخباياها، التي هي في الأصل خبايا اللغة والخطاب[25].

نستنتج مما سبق أنه لا مجال للشك بأن الاستعارة خاصية خطابية تتعلق بالنظم والكتابة، لذلك فلابد من دراستها وفق الآليات المنهجية لتحليل الخطاب، الذي عد بلاغة جديدة ونقدا جديدا، أكثر علمية وعقلنة.

4- الاستعارة وتحليل الخطاب

تستمد مناهج تحليل الخطاب مبادئها الأولية من اللسانيات البنيوية، التي أرسى لها عالم اللسانيات **دي سوسور**، والتي تفرغت فيما بعد إلى عدة فروع، منها: **اللسانيات التلفظية** التي أصبحت منطلقا مهما لبحوث التداولية والسيميائيات السردية، وغيرهما من المناهج، التي تبحث عن إشكالية المعنى والدلالة، وهذا بتأثير من فلسفة اللغة أثارت مسألة المعنى ومن بعده التأويل، خاصة بعدما أصبح التحليل ينصب على الخطاب الأدبي حيث تتعقد الدلالة.

يرمي تحليل الخطاب إلى إعطاء النص قراءة مضبوطة يمكن أن يتفق عليها عدد كبير من القراء، وهذا بالإمساك أولا بمقاصد الكاتب البلاغية، ثم بالمقاصد الأخرى التي تخرج من يد الكاتب إلى يد القارئ، الذي يقوم بعملية التفكيك والتركيب أي **الهدبنة Déconstruction**[26] قصد الكشف عن بينة النص بإنتاج بنية أخرى قابلة للاختراق والتجاوز دائما، فالغاية إذن من تحليل الخطاب هي الوقوف على دلالات النص الأكثر عمقا.

إن المنطلق في تحليل الخطاب هو دائما اللغة، مع اختلاف في زاوية النظر إلى اللغة من حيث هي إنتاج أو بنية أو مرجع أو استهلاك، وهذا بحسب وظائف اللغة، فانطلاقا من وظائف اللغة الستة التي وضعها **ر.جاكبسون:**

مرجعية

انفعالية ---------- شعرية ---------- إيعائية

لغوية شارحة

يصف **سلدن** هذه بالوظائف لتمثيل النظريات الأدبية عبر التاريخ على النحو الآتي:

الماركسية

الرومانسية-------الشكلانية -------- المتجهة إلى القارئ[27]

البنيوية

وهذه الترسيمة يمكن أن نفرزها بترسيمة ثالثة توضيحية:

المجتمع (المرجع)

الكاتب ------- الشعرية --------القارئ (التلقي)

(النقد النفسي) البنية النصية

تمثل المرحلة الأخيرة أهم المراحل منظرا للأهمية التي يمثلها القارئ بالنسبة للخطاب الإستعاري (الإيحائي)، فالقارئ هو من يكتب النص، وذلك بإعادة تركيب وتأويل المعاني الواردة فيه، لهذا أعلن **ر. بارث** عن **موت المؤلف** لأن هذا – كما يقول **آلان برون** – يحقق أدبية النص، وأدبيته مستمدة من انفتاحه على عدة تأويلات، ومستقبل أي نص وحياته تتوقف على مدى قدراته على تقبل إعادة التأويل.[28] وتتيح لنا نظرية التلقي التعامل مع جميع النظريات الأخرى، فتعامل القارئ يكون انطلاقا من البنية النصية، وفق مبدأ المحايثة، حيث ينظر إلى توليد الدلالة داخل النص، الذي يتحدد كفاصل بين ثنائية الحياة والموت، وهي ثنائية تتحكم في كل البنى السردية، القائمة دوما على منطق صدامي تناظري، ينتهي بالضرورة إلى ثنائية الحياة والموت.

ومبدأ المحايثة يعطي الانطباع بأن التعامل مع النص سيكون على أساس أن النص بنية مغلقة ومنتهية، بحيث يمكننا معرفة كيف تنتهي الرواية قبل أن تبدأ بطرح الأحداث التي تدور في الفاصل بين الولادة والموت، وعليه ستكون الرواية عبارة عن إنزياحات تؤكد يقينية الحلقة الموضوعاتية (حياة/موت)، وموضوعاته لا تخرج عن طابع اللعب على المتعارضين:

(فضيلة/رذيلة، حب/كراهية، مديح/نقد ...).[29]

ورغم الحكم على النص بأنه بنية منغلقة ومنتهية، إلا أن الوصول إلى الحلقة الموضوعاتية حياة/موت، يمر عبر عدة حلقات موضوعاتية تمثل تمفصلات النص، الذي ينمو ويتطور وفق هذه الحلقات الموضوعاتية، التي تقود دائما إلى الحلقة الموضوعاتية السالفة الذكر، إن النص/البنية المغلقة والمنتهية، التي تحدثت عنه **ج. كريستيفا** في أعمالها النقدية، خاصة في مقالها المرسوم بالنص المغلق، كما طبقه أ.ج. **قريماس** في أعماله النقدية التطبيقية، مثل عمليه " **موباسان: سيميائيات النص**" وعمله :"**الوصف والسردية في الخيط لجي دي موباسان** " حيث يحقق **قريماس** ثنائية النص / القارئ بامتياز كبير، ويعد بذلك قارئ أنموذجا لأنه استطاع ربما للرمة الأولى التي يحدث لنا فيها الانطباع بأن تحليل النص الأدبي يشبه الأعمال التطبيقية العلمية في الفيزيولوجيا أو علم التشريح مثلا، إن النسيج السردي يبسط يثبت على ورقة كما لو أنه مشدود بالدبابيس ويحكي كل ماله من ليفات وعروق، وشبكات خفية.[30] فالمقصود بالانتهاء والانغلاق، هو انغلاق الرواية كحكاية وكبناء، وكفعل أدبي أو كخطاب أو كدليل خاضع للممارسة الاجتماعية حين الكتابة ويخضع لها أثناء عملية القراءة التي تبني دلاليته انطلاقا من موقعها، فالدلالة تنشأ من خلال جدلية بين النص والقارئ، لا في النص معزولا، ولا في المؤلف على حد تعبير **م.ريفاتير**.[31] وهي الفكرة ذاتها التي دافعت عنها مدرسة **كونسطانس الألمانية** من خلال تأكيدها على دور القارئ المتلقي في بناء النص وإنتاج دلالته.[32]

يلاحظ **د. أحمد يوسف** بأن القراءة النسقية التي اختارت مبدأ المحايثة ضمن منهجها التصوري آلت إلى مأزق النص، فالنص ليست نسقا مغلقا وإن كان قد من كيان لغوي فيسظل نسقا مفتوحا مليئا بالفجوات والثغرات وهذا سر جماليته وأساس أدبيته، بل إن شعرية الغياب وجمالية الفراغ الباني تشكلان قوامه الجوهري.[33]

ضروري إذن النظر إلى القارئ الذي ينظر إلى النص كنسق مفتوح يحاول سد الفجوات والثغرات التي يتركها الكاتب للقارئ فالكاتب لا يقول كل شيء لكنه يترك مجالا واسعا للقارئ الذي يساهم في بناء دلالية النص، ويسمح له مبدأ المحايثة من التعامل مع دلالية النص الداخلية التي تغدو تأويلا في إطار المحايثة التي هي رسم لحدود ومسافات التأويل.

5- السرد والوصف وموقع الخطاب الاستعاري:

الغالب على دراسات السيميائيات السردية أنها تشتغل أكثر على السرد، والأفعال السردية دون الوصف، أي تشتغل على التحليل الصيغي بدل التحليل الهيئاتي، وهذا باعتبار أن الخطاب الأدبي هو تقاطع للمكون السردي والمكون الخطابي لتنظيم مدلولية نص ما، والتوجه إلى التحليل الصيغي راجع إلى طبيعة النصوص المدروسة، وخصائصها الفنية التي تتلاءم والدراسة السردية(الرواية والقصة القصيرة) وكذلك يرجع إلى ما ورثته السيميائيات السردية من البنيوية، وما ورثته عن الشكلانية الروسية. وإثارة مسألة الوصف في هذا المقام يعود أساسا إلى أن الخطاب الاستعاري هو خطاب وصفي بالدرجة الأولى، فالوصف هو وحده الكفيل بإظهار استعارية الخطاب، ووظيفته تتجاوز الوظيفة الجمالية، أو وظيفة المحاكاة والإحالة على الواقع أو المرجع،[34] ليصوغ خطابا تخييليا مفارقا للواقع، رغم أنه يغترف عناصره منه، فهو خطاب الوجود الممكن، ولا يمكن فهم هذا إلا بفهم آلية الاستعارة التي تجمع بين موضوعين واقعيين، تصوغ منهما موضوعا ثالثا تخييليا. وقولنا بأن الخطاب الاستعاري خطاب واصف، لا يعني أنه يتنافى مع كونه سردا، فالسرد وصف أيضا، لأنه يمنح حركية وتطورا للوصف داخل النص، فالأعمال المنوطة بالعوامل داخل

النص، تشكل أوصافا الشخصيات داخل الخطاب، ولأن الخطاب الاستعاري واصف فهو تصويري أو تمثيلي فهو أيقون للفكر والواقع معا، فهو مطابق للفكر أو يوهم بهذا، لكنه مشكل للواقع ومتشكل منه.

6- وظيفة الخطاب الاستعاري

تمكن إبتكارية أي نص لغوي، مهما كان نوعه أو جنسه الأدبي في أنه تصوير وتخييل إبداعي، يختلف عن غيره من النصوص في نقله لحقيقة أو واقعة ما، نقلا مختلفا عن الواقع وعن غيره من النصوص. قد يتجاوز فيه الكاتب حدود العقل والمنطق ليلامس حدود الوهم أحيانا كثيرة، خاصة وأن فعل الكتابة يرتبط دائما ويفسر على أساس أنه يتم في لحظات الإلهام وغياب الوعي لكن:« **مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر أشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤدي إليه الحس بنحو من الأنحاء . فقد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له، وقد يصل إلى عالم متسامي بعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم – في النهاية – لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل . ومن هنا كان الإنسان لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه.**»[35] بإمكاننا إذن النظر إلى الفعل التخيلي في علاقته بالواقع كمرجع، على أنه تناص لذلك الواقع، فالكاتب يودع نصه التخيلي عناصر واقعية سابقة الوجود، مرت عليه من قبل وتعرف عليها سلفا، فيوظفها لخلق صورة جديدة لها دلالة جديدة، انطلاقا من عناصر الواقع التي يأخذ منها الكاتب ليرسم صورة غير حاضرة في مجال رؤيته وإحساسه المباشر، بل هي مدركات وصور عقلية، يودعها الإنسان في اللغة والكلام الذي يتلفظ به. ولتقريب هذه الرؤية أكثر نضرب لها مثالا بأفلام الخيال العلمي، التي تعد خطابات تصويرية أيقونية، تعتمد على التخييل في مجال الصورة، حيث يعمد صناع هذه الأفلام إلى توظيف أكبر قدر من الخيال لتحقيق أكبر قدر من العلمية، حيث أن العديد من هذه الصور المتخيلة التي تبدو مستحيلة التحقق، قد تتحقق بالفعل، ذلك لأنها تبني الممكن على ما هو موجود. والفرق بين الأيقونة الصورة

والأيقونة اللغوية، هي أن الأولى بصرية، بمعنى أنها خطاب بصري، في حين أن الثاني يعتمد على أيقونية اللغة، التي تدرك معانيها بطريقة عقلية. ومع ذلك فكلاهما تصوير. وقديما تحدث الجاحظ عن الشعر قائلا:« **إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير**» وقد لاحظ **د.جابر عصفور** أن الجاحظ قد أدرك فهما خاصا للتصوير أكثر تطورا، لأنه يكشف عن ثلاثة مبادئ يرسو عليها التصوير. أول هذه المبادئ هي أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصيغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي يترادف التصوير مع ما نسميه بالتجسيم أو (تجاوزا الأيقونة)، وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي...[36] وبالتالي سنكون إزاء وعي مبكر لما يطلق عليه حديثا بالأيقونة، بل ربما أكثر تطورا منه، فالتصوير يتعلق بتقديم المعنى بطريقة حسية أين يغدو قرينا للرسم والتجسيم، في حين أن الأيقون يكاد يكون ملازما للخطابات البصرية دون الخطابات المعنوية، التي تشتغل على اللغة من خلال استعمالها في النصوص الأدبية، التي تكتسب من خلال فعل التصوير صفة اللوحة الزيتية، التي لا يمكن رأيتها بالعين لكن بالعقل.

يمكننا التمثيل للأيقونين البصرية والمعنوية من خلال نموذجين لهما، هما الفيلم السينمائي الذي يعتمد على خطاب الصورة وعلى المشاهد التصويرية، التي يمكن تلقيها بصريا، تحرمنا من متعة التلقي المعنوي للحكاية أو الخطاب الشفوي الذي يمنحنا متعة بناء المشاهد التخيلية، التي يطلقها الحكواتي ليتلقفها المتلقي ويبني مشاهدها بنفسه. ورغم العلاقة الوطيدة بين الأيقونين، ورغم أننا نعيش في حضارة الصورة والاستهلاك السريع، إلا أن الأيقون اللغوي يبقى ذا مكانة نظرا لعلاقته المحورية مع باقي الخطابات الأخرى. إن التصوير عبر الخطاب الاستعاري ليس محاكاة للواقع، كما ذهب أرسطو، الذي: «**في بحثه في علاقة الشعر بالواقع يجيب إنه محاكاة لذلك الواقع (....) وأفلاطون يرى هذه المحاكاة مرآوية، بينما يذهب أرسطو إلى القول**

بأنها محاكاة تفضل الواقع.»[37] فالتصوير هو نتاج رؤيا، وتفاعل الذات مع الواقع لإنتاج واقع متعال، أو نموذج مثالي للواقع لأنه ينقل الواقع ليس كما هو موجود، لكن كما يجب أن يكون، فهو نوع من الاستشراف الذي يقوم به الإبداع.

تتطلب الخطابات الاستعارية قراءة تأويلية تتجاوز المعاني القارة في اللغة إلى دلالتها، والتأويل لا يتعلق بالقارئ فقط، بل هو أكثر تعلقا بالمؤلف الذي يؤول عناصر الواقع، لينعكس تأويله في الخطاب اللغوي، ليأتي فيما بعد دور القارئ الذي يؤول النص كعلامة سيميائية تصويرية قد تنفتح على عدة قراءات، وهذا تبعا لانفتاح الواقع والفكر واللغة.

7- مشكلات الخطاب الاستعاري:

يحتاج الخطاب الاستعاري إلى قراءة تأويلية، ذلك لأنه بالأساس نتاج عمل تأويلي للواقع، فهو مزيج للواقعي مع الغرائبي أو (المجازي). وهو رؤية منحرفة للواقع تفككه وتعيد تشكيله وفقها، والمجاز رؤية منحرفة للدلالة، والجدل قائم بينها.[38] وبهذه الطريقة نكون أمام خطاب استعاري تخيلي، توجده اللغة من خلال إعادة تشكيل عناصر الواقع، راسمة بذالك صورة أيقونية تخلق موضوعها بنفسها. فمثلا في قصة «وللضفادع حكمة، للقاص السعيد بوطاجين[39]، عندما نقرأ النص نخرج في الأخير بصورة أو مشهد أيقوني، مشهد الكاتب (الذي تمثله الأنا الساردة) قابعا وراء وكتبة يستمع إلى صوت الطبيعة (يمثله نقيق الضفادع) يخترق سمعه، ويملأ حواسه، فيطلق عنان ذاكرته مستحضرا صوت الصبا، مستمعا لصوت ذلك الطفل الصغير القابع – دوما – بداخله المندمج مع صوت الطبيعة ذاك، الذي طالما دعاه ولازال إلى العودة إلى الطبيعة وإلى الإنسان، جاعلا من الشخوص التي رافقت صباه (الجد والجدة، الأولياء الصالحين كسليمان البوهالي ...) رموزا للحكمة الإنسانية.

تبدو استعارية القصة ابتدأ من عنوانها الاستعاري (وللضفادع حكمة) وتكمن استعارية العنوان في أن الكاتب استعار الحكمة للضفادع من الإنسان، وهي **استعارة متشبعة: Une métaphore filée** والاستعارة المتشبعة هي استعارة ممتدة أو ممططة، تتطور بعدة كلمات على طول الجملة أو النص. وقصد وضع إطار تخيلي للنص الاستعاري لابد أولا من ضبط التشعب المتحكم في نمو النص، ونمو دلالته. فهذا التشعب لا يكون فوضويا، وإنما ينظم عن طريق الترابط الناتج عن الرسوم والحمول (الكناية والمجاز) فالترابط والتشعب عمليتان متكاملتان وشاملتان لكل الأنظمة التعبيرية الرمزية والعمليات المعرفية التي هي غير لسانية.[40]

وقصد ضبط هذا التشعب في النص وللضفادع حكمة، انطلقنا من سيمياء العنوان الاستعاري، وحاولنا ربطه بالمتن من خلال التحليل في المكون الخطابي للنص

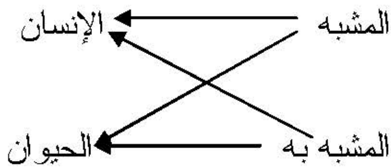
(الشخصيات، الزمن والمكان) وكذا التذييلات (الترفيل) في علاقاتها بالزمان والمكان وإثبات استعاريتها وبالتالي استعارية القصة ككل.

العنوان هو واجهة القصة، وفي أحيان كثيرة هو قصة متقدمة، قد تشير وتمهل مباشرة للمتن، وقد يكون مضللا حيث يكون أكبر من القصة وعموما فالعنوان فيه دائما نوع من الإثارة التي تذكي فضول القارئ وتدفعه إلى قراءة المتن لذلك فأغلب المؤلفين يسعون إلى تمحيص واختيار العنوان الأكثر إثارة والأكثر تعلقا بالمتن القصصي، لهذا نجد أن أغلب العناوين الاستعارية تتجاوز اللغة التقريرية المباشرة إلى لغة اللغة(اللغة الإيحائية) وعلى القارئ أن يكتشف العلاقة بين العنوان كواجهة (قد لا تتجاوز طابع التجارية بحتة) والمتن مهما بعدت فهناك علاقة ما بينهما خاصة وأنه قد لوحظ انفتاح بعض الأعمال الروائية والقصصية المغاربية على بلاغة جديدة يهيمن من خلالها ماهو شعري وعجائبي على ما هو سردي ووقائعي.[41]

والعلاقة بين العنوان والمتن في القصة (وللضفادع حكمة) تمكن في أن الضفادع التي وصفها الكاتب بالحكمة لها حضور في متن القصة، صانعا شعرية القص، حيث يتردد النقيق كلازمة شعرية يواكب حركية القص، وهذا مايعطينا الانطباع بأن نقيق الضفادع ما هو سوى صوت الطبيعة الحكيمة من خلال كل كائناتها والكاتب إذ يفعل هذا يستحضر نصا آخر، قد يعد من مشكلات القصة، هو مسرحية الضفادع لأرسطو فان[42]، فكلاهما وظف نقيق الضفادع كصوت للطبيعة يدعو الإنسان إلى العودة إلى رحم الطبيعة، والرضوخ لسلطانها، حيث يجد الحكمة الحقيقية.

إن مثل هذا العنوان فيه من الاندهاش والأغراء والتشويش، حيث يجمع بين الوضوح والغموض في آن واحد، لذلك نجده منفتحا على لا نهائية اللغة، بحيث نجده ينزع إلى إخفاء المعنى والكشف عنه في آن واحد، وهذا لا يتأتى للعنوان إلا بفضل نظامه الاستعاري[43]، حيث يمكننا الاكتفاء فقط بالمعنى الحرفي والحقيقي، دون البحث في دلالته المستجدة. فلو توقفنا عند المعنى الحرفي فإننا سنجد الضفادع هي فعلا كائنات حكيمة، لأنها بنقيقها ذاك تمارس شعيرة من الشعائر الدينية، فهي تسبح لله

سبحانه وتعالى، فهي كائنات تسامت بغريزتها على الإنسان بعقله وأصبحت أحكم منه. وانطلاقا من هذا نفهم لماذا حدث هذا القلب الاستعاري بين المشبه (الضفدع) والمشبه به (الإنسان). الغالب أن الاستعارة هي إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما[44]، في أنه حدث العكس في هذه الاستعارة حيث ألحق الأقوى بالأضعف (الإنسان/الضفدع، الغريزة/العقل....)، لكن هذا غير مهم مادامت الاستعارة تساوي وتطابق بين علامتين: إنسان/حيوان ومثل هذه الاستعارة ليست غريبا على الأدب العربي، فقد استعملها ابن المقفع في كليلة ودمنة حيث رمز بالحيوانات التي يستعير لها صفات بشرية إلى البشر، مع العناية بما يتلاءم وصفات الحيوانات المرموز بها مما يجعل طرفي الاستعارة يتناوبان الموقع الشيء الذي يظهرهما متطابقين:



ومثل هذا الاستعارات لها حضور في القرآن الكريم، ومنه استمدت، لأنه نص محوري في الحضارة العربية الإسلامية، التي هي حضارة النص.[45] يتسنى لنا كقراء حينما نعود إلى مشكّلات النص فهم الخطاب الاستعاري فهما مناسبا سننتقل من المعجم الذي لن يفيدنا إلا بالمعاني المعطاة سلفا، ولن تسعفنا بالدلالات التي يشحنها بها النظم (الكتابة) لذلك فلابد من الانتقال من البحث في المعجم إلى البحث في الموسوعة للنظر في مشكّلات الخطاب، خاصة وأنه يستحضر شبكة من النصوص التي تشكله في الخفاء، فهنالك دائما نصوص غائبة تشكل النص، وهذه النظرة إلى النص ما هي إلا: "**تقصي المحددات العميقة التي جعلت فكرة ما ممكنة في إنتاج معين. إنها طريقة في البحث تعمل على تحديد في المجال الثقافي المعرفي الذي انبنى على أساسه الواقع الاجتماعي والفكري موضوع الدراسة**".[46]

تعد مشكّلات الأنماط الأدبية العربية مسألة مفصول فيها، سواء من حيث الأشكال أم المضامين فمن حيث هي أشكال أو بالأحرى أجناسا أدبية متطورة على

النصوص المحورية للحضارة العربية والملاحم والمسرحيات... الرواية التي قال عنها **جورج لوكاتش** أنها ملحمة العصر البورجوازي، لها ملامح الملحمة الشيء الذي دفع بلوكاتش لأن يقول عنها أنها سليلة الملحمة. وهي نفس الدوافع **ج. كريستيفا** لأن تبحث عن أصول هذا الجنس الأدبي في النصوص المحورية الغربية كالملحمة والأسطورة والكرنفال... لهذا تجدنا نتساءل في هذا المقام عن النصوص المحورية التي تصنع **إديولوجيم ن**صوصنا القصصية والروائية، وهذا من خلال البحث في مشكّلات النص.

وقد لاحظنا من خلال نص وللضفادع حكمة أنه يستحضر من خلال عنوانه ولازمته مسرحية الضفادع، كما أنه يستحضر القرآن الكريم، فهنالك تجاذب في مشكلات النص بين النصوص المحورية للحضارة الغربية ممثلة في المسرحية مع النص المحوري للحضارة العربية ممثلا في القرآن الكريم، لكننا مبدئيا نرجح حضور النص الثاني (أي القران الكريم) أكثر من المسرحية، لاعتبارات عديدة لعل أهمها على الإطلاق هي اللغة التي كتب بها نص وللضفادع حكمة فهي لغة شحنها القرآن الكريم، كما أننا نسجل حضورا للتراث الثقافي الشعبي في القصة، من خلال الخرافة الشعبية مجسدة في شخصية سليمان البوهالي ذلك الولي الصالح الذي تحدثت عنه القصة كأب للضفادع، وهي شخصية تتعلق بالمخيال الشعبي الذي يصنع استعاريته وغرائبيته التي تصب في إثبات استعارية العنوان وامتداده على طول القصة، فمن خلال اسم العلم سليمان البوهالي نلمس تعلق القصة بالقران الكريم وبالمخيال الشعبي، فسليمان قد تحيلنا على قصة سيدنا **سليمان عليه السلام** الذي كانت له معجزة التحدث ومخاطبة وفهم الحيوانات والتحكم فيها. وكذلك سليمان البوهالي أبو الضفادع التي تقرا وتسبح للخلق جل جلاله. إما الكنية أو النسبة (البوهالي) فهي تتعلق بالمخيال الشعبي الجزائري حيث منحت الشخصية وصفا لصيقا بها، يتعلق بطبعها وطريقة تعاملها مع الناس، أو طريقة لبسها ومظهرها الخارجي ككل فوصف البوهالي هو اشتقاق شعبي وتصحيف عامي لكلمة بهلول، التي تطلق عادة على إنسان تبدو عليه ملامح الغباء والشذوذ الاجتماعي، والتي تظهر في تصرفاته وطريقة كلامه أو لبسه... فيبدو

مضحكا إلا أنه قد يخفي عكس ما يظهر، ونخلص في الأخير إلى أن شخصية سليمان البوهالي تحمل قيم الخير والشر معا، فهو متعالي ووضيع في الآن نفسه، هو نبي وإنسان، وبالتالي فهو يحيل إحالة مزدوجة إلى النبي سليمان عليه السلام وإلى الكاتب بوطاجين أي أنه يحيل على الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد، وبين النبي والولي الصالح والكاتب رسالة الحفاظ على الإنسان وقيادته نحو الحكمة، وهي رسالة القران الكريم.

وخلاصة القول إن النسق السيميائي للخطاب الاستعاري بطبيعته نسقا مفتوحا على القراءة والتأويل وبناء الدلالة، وهي قراءات تفرضها البنية النصية وتتعلق بالكاتب والقارئ معا، فحينما نؤول خطابا استعاريا فإننا نحاول تفكيكه ومحاولة بنائه من جديد، وفي هذه العملية نحاول اقتفاء أثر الكاتب الذي أوّل عناصر الواقع كنسق **سيمياثقافي** يخضع نسيج النص ويمنحه دلالة ما، سوف ترتبط بهذا النسق، الذي يمثل موسوعة للخطابات الاستعارية التي يفترض أن تكون مشتركة بين القارئ والكاتب حتى يتم التواصل الجمالي.

الإحالات:

---

1 – ا.ايكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، 15.14.

2 – ج.ج.لوسركل، عنف اللغة، تروتح: د.محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة،ط1،ماي 2005، لبنان، ص.269.

3 – مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية. 1986. ص.

4 – عبد الجليل منقور، علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي، موقع اتحد الكتاب العرب على شبكة الانترنيت: www.awu-dam.org.

5 – نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الطبعة الخامسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص ص.88.87.86.

6 – نفس المرجع، نفس الصفحة.

7 – عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 17، مارس 1999، دار النشر المغربية، ص.108.

8– نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة واليات التأويل، ص.87.

9 – ينظر فرانسوا راسيتي، المعنى بين الذاتية والموضوعية، تر: سعيد بنكراد، مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد على شبكة الانترنيت: www.saidbenkard.free.fr.

10– ينظر المرجع نفسه.

11 – وضعنا جملة: المعنى الأصلي الذي يمكن أن نعبر عنه بالمعنى الأساسي أو الإصلاحي. بين قوسين.لأننا نعتقد أنه لا وجود لمعنى أصلي أو أساسي للكلمة باعتبار التغيرات الحاصلة لمعاني الكلمات، وهذا ما يمكن أن نمثل له بالمعاجم التي تعطي معادن عديدة للكلمات بحسب السياق الذي قد ترد فيه، لكن هناك دائما علاقة ما بين هذه الدلالات وهي أنها مشتقة من المعنى السابق اشتقاقا استعاريا. وهذا ما يظهر في المشترك اللفظي.

12– ريتشارد واوجدن، فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانم، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان: 13– 14، ربيع 1991، ص.09.

13- يتحدث ج. لويس بورغيت في حوار له مع ج. شاربونيه، اقتبسه جيرار جينيت في مقال "البلاغة المقيدة"، يتحدث شاربونييه عن الاستعارة كمقابل للكتابة، وهذا نص الحوار:

ج.ش: قبل ثلاث أو أربع سنوات، كانت المجلات، المقالات والمحاولات مليئة بكلمة الاستعارة، البلاغة المقيدة، تر: الصديق بوعلام، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السابع، مركز الإنماء القومي، صيف 1989، ص.53.

14- ريتشارد، فلسفة البلاغة، ص.38.

15- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1979، ص. 1110

16- أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الأول، تر: عبد السلام هارون، 1969، ص..280.281

17- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص..176

18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، السلسلة الأدبية للأنيس، موفم للطبع والنشر، الجزائر 1991، ص..853

19- نفس المرجع، ص..93

20- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي، دار توبوتال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص .108

21- ينظر محمد الصغير بناني، فك الإسار في شعر الهزار: تحليل بلاغي وأسلوبي، منشورات الحكمة، ص..30

22- ر. جاكبسون، قضايا الشعرية، ص..13

23- نفس المرجع، نفس الصفحة.

24- Herniette Gesundhayt, Les Grandes Courants De Linguistique, WWW.Linguistiques.com.2003.

25- ج.ج. لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، ص.269

26- DECONSTRUCTION: الهدبنة، انظر السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط1. أكتوبر 2000، ص.166.

27- ينظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ط1. 2001، المركز الثقافي العربي، ص. 20.

28- فانسون جوف، رولان بارث والأدب، تر. محمد سويتري، إفريقيا المشرق، ط1، 1994، ص.79.

29- ج. كريستفيا .علم النص. تر. فريد الزاهي. دار توبوقال للنشر. الدار البيضاء. ص.07

30- ج. ك. كوكي، السميائية: مدرسة باريس، تر. رشيد بن مالك، نشر دار الغرب، 2003. ص.177

31- ر.بارث وآخرون، الأدب والواقع، تر. عبد الجليل الازدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف بترخيص من منشورات عيون، ط2. 2003. ص.45.

32-أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر، الجزء الثاني، ط 2002 /2001، ص.238.

33- نفس المرجع، ص. .236

34- ينظر ر. بارث وآخرون، الأدب والواقع، ص.37 وص..45

35- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، ط1، 2003، ص..40

36- نفس المرجع، ص..255

37- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، ط1، 2003، الأردن، ص..16

38- عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير،
http://www.ao-academy.org/wesima_articles/library

39- السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، مجموعة قصصية، منشورات الاختلاف، الجزائر،2001.

40 - محمد مفتاح، مجهول البيان، توبوقال للنشر، ط1، 1990.صص.58.57.

41- الطاهر روابنية، النص الأدبي وشعرية المناصصة، دار توبوقال للنشر، ط1، 1990، صص.57.58

42- تصف المسرحية ببراعة رحلة ديونسيوس اله المسرح إلى الدار الآخرة، وخلال عبوره نهر العالم الآخر كانت جوقة الضفادع تناغم نقيقها مع ضربات المجاديف في الماء، بما شكل أغنية الطبيعة بعدها تبدأ مناضرة في العالم السفلي بين يوربيدس واسخيلوس تنتهي بهزيمة يوربيدس ليقتنع ديونيوس بأن أسيخليوس أجدر منه بالنقد الاجتماعي فيصادقه ويصطحبه معه إلى العالم الأرضي ليرشد بمسرحياته الآثنيين يتطهروا من الضلال. ينظر عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، مرجع سابق.

43- الطاهر روابنية، النص الأدبي وشعرية المناصصة، ص.365. 366.

44- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، .ط1،الأهلية للنشر والتوزيع، عمان 1997ص.19.

45- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي. ط5. 2003.

46- عبد الحميد بورايو، إنتاجية النص، دراسة في اركيولوجية الثقافة الجزائرية من خلال ثلاثة أنماط نصية أدبية: الأسطورة /الملحمة /الرواية، مجلة اللغة والأدب، العدد 12، أكتوبر 1997، دار الحكمة، ص 193.

المصطلح ومشكلة الترجمة
في خطاب ما بعد البنيوية

د.يوسف وغليسي
جامعة –
قسنطينة-

بدأت جهود مخبر الترجمة (بجامعة قسنطينة) تُؤْتي قُطوفَها الدانية من خلال الترجمة الرائدة التي قام بها الأستاذ خميسي بوغرارة مع كتاب مادان ساروب (*M.Sarup*) الموسوم (دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة)[1].

وتكتسي هذه الترجمةُ مكانةً استثنائية، تستمدّ أهميتَها القَصيّة مِن جملةِ عوامل تُؤطّر هذا الفعل المعرفي الجسيم، قد تَصبّ جميعُها في الصّلة النقدية العربية (المغاربية بالأخصّ) المبتورة –نسبيّا– عن الثقافة النقدية الأنجلو أمريكية، وبارتدادٍ تاريخي سريع نكتشف أنّ بعض النقاد المصريين قد كانوا روادًا في ترميم هذه الجسور المقطوعة، وأنّ الدكتور رشاد رشدي يأتي على رأسهم؛ من خلال محاولته تأسيس اتجاه نقدي عربي جديد مكافئ لحركة «النقد الجديد» في أمريكا وأنجلترا، وهي البداية التي أرساها في بداية الستينيات من القرن الماضي، ثم واصلها –وبإيعازٍ منه– طلبتُه الذين أصبحوا – اليوم– من نجوم المشهد النقدي العربي المعاصر (محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة، فايز اسكندر،...) حيث اضطلع كلّ واحد منهم بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد (بروكس، ماثيو آرنولد، كروتشي، ريتشاردز،...).

ثم سرعان ما انطفأت تلك الجهود تحت وطأة الإعصار النقدي العاتي الذي حوّل عاصمة النقد الجديد من أمريكا ولندن إلى باريس التي اغتدت مقرًّا جديدا لصندوق النقد الأدبي يرتاده من كان فرنسيا أو من تَفرنَس على الرغم من أصوله المغايرة (تودوروف، غريماس، كريستيفا،...).

وبذلك تضاءلت أهمية الترجمة النقدية من الأنجليزية إلى العربية، لكنها استعادت اعتبارها النسبي في السنوات الأخيرة، ولو في شكل حركات فردية بطيئة، مع ظهور آثار نقدية انجليزية لافتة؛ ومن جملة هذه الآثار القليلة التي كان للقارئ العربي نصيبٌ منها نذكر:

-كتاب (الحداثة وما بعد الحداثة) لبيتر بروكر الذي ترجمه عبد الوهاب علوب (1995).

-كتاب (نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر) للكاتب الأسترالي ديفيد بُشْبندر، الذي ترجمه عبد المقصود عبد الكريم.

-كتاب (النظرية الأدبية المعاصرة) لرامان سلدن، الذي ترجمه جابر عصفور (1998).

-كتاب (مقدمة في نظرية الأدب) لتيري إيجليتون، الذي ترجمه أحمد حسان.

وفي هذا السياق الخاص جدًّا ينبغي أن نُدرجَ ترجمة خميسي بوغرارة لهذا الكتاب الجديد الذي يغطّي حيّزا معتبرًا من الجهود النقدية الغربية الجديدة في مرحلة ما بعد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، وهي مَفَازةٌ خالية في ذهن القارئ العربي لا يكاد يدركها إلاّ خاصّةُ الخاصة من النّخبة النقدية العربية وبَعْد لَأْي لغوي عسير، فكيف وقد صارت مبسوطةً أمامنا بنسيج لغوي بسيط في متناول الطالب العربي العادي، طرّزه المترجم الجزائري الجديد الأستاذ بوغرارة الذي يبدو فقيها للغتيْن على السواء: الإنجليزية بحكمْ التخصّص، والعربية بحكْم الأَرُومَة والرغبة والإرادة، لكنّ ثقافتَه النقدية هي الحلقة الواصلة بين هذين الفضاءين اللغويّين المتباعديْن.

يمكننا (وبفخرٍ شديد لا امتراء فيه) أن نصف هذا الصّنيع الذي أقدم عليه خميسي بوغرارة بالفعل التاريخي الرائد المتفرّد، إذا أدرجناه في السياق الثقافي الجزائري، لأنّنا – في حدود الإطّلاع- لم نجد ما يطوله ويبزّه لدى الآخرين، وإذا كان ذلك كذلك، فإنّه حدّثٌ لغوي ونقدي مميّز، لأنها أول مرة –في حدود الظن- يترجم جزائري كتابا على هذه القيمة النقدية من الإنجليزية إلى العربية.

كما تنبع قيمة هذا الصنيع المميّز من عامل آخر، وهو أننا نحيا في عصر العولمة النقدية التي تميّزها ثقافة «المابَعْد» (ما بعد الطليعية–*post avant-gardiste*، ما بعد المستقبلية–*post futurist*، ما بعد الرمزية–*post symbolism* ، ما بعد الانطباعية *post impressionism*، ...) وبالنظر إلى حداثة عهد القارئ العربي بمثل هذه المفاهيم، فإنه –ولاشكّ– يَعي جيّدا ما معنى أن يقرأ في لغته كتاباً عن (ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة)، وهو وعيٌ موصول بالحداثة الزمنية لتاريخ صدور الكتاب في لغته الأصلية.

إنّ مسافة 15 سنة الفاصلة بين زمني التأليف والترجمة (1988–2003) لا تحمل من أَمارات التأخّر شيئا ذا بال، بالنظر إلى أنّ القارئ العربي المستهدَف من خلال هذه الترجمة لا يزال يُصارع نوبات البنيوية والحداثة، ويكابد أبجدياتها، وإذن فلن يكون له الحقّ في القول إنّ المترْجِم قد وصل متأخِرًّا وهو يباغته بكتابٍ يتناول ما بعْد الذي هو غارقٌ فيه*!* .

إننا نستصغر هذه الفاصلة الزمنية بحكمْ العادة العربية في مسألة المثاقفة؛ فالقارئ العربي تعوّد الاحتفاء الكبير (مع الاكتشاف المتأخّر*!*) بأخطر المؤلفات الحاسمة في تاريخ النقد الأدبي، ومنها كتاب (تشريح النقد) /إنجيل النقد الأسطوري (*!*) للناقد الكندي نورثروب فراي، الذي وصلنا متأخرا بما يقارب نصف قرنٍ من الزمان (1954–1991)*!* .

والمفارقة العجيبة في هذا الشأن هي أن حركة الترجمة النقدية العربية وما يُعْوزها من توحيد وتنسيق –قد جعلت القارئ العربي يقرأ ترجمتيْن اثنتيْن لكتاب واحد (على سبيل المثال: «الكتابة في درجة الصفر» لبارت، «لذة النص» لبارت أيضا، «شعرية دستوفسكي» لباختين، «بنية اللغة الشعرية» لكوهين، «تشريح النقد» لفراي،...)، ويفتقد ولو ترجمة واحدة لكتب لها مكانتها الخاصة في تاريخ النقد الأدبي، ولا سيما كتب (النقد الجديد) في نسخته الأنجلو أمريكية، التي لا تزال في منأى عن القارئ العربي، ومنها كتاب ج.ك.رانسوم (*the new criticism*) 1941 الذي كان نقطة انعطاف في تاريخ النقد الأدبي، ومعظم كتب جاك دريدا.

وعلى كلٍّ فإنّ اكتشافنا المتأخّر للأشياء أفضلُ من جهلنا لها أصلا.

إنّ عاملاً واحدًا من العوامل السابقة كافٍ لوحده كي نُشيد بمغامرة المترجم في هذا «الدليل التمهيدي...»، فكيف وقد تظافرت جلُّ العوامل في ترجمته هذه ؟! .

بقي لنا أن نأخذ عليه بعض المآخذ اليسيرة التي لا تنتقص من فعْله الشيء الكثير، والتي لا نبتغي منها غير الغيرة على جهده الكبير، والحرص على إظهاره في أجْلى الصور وأجملها.

ومن ذلك تواضُعه المفرط الذي جعله يُقصي ذاته ويُغيّب ثقافته التي يُشهد له بها، ربّما رغبةً منه في مزيد من الأمانة والحياد، رغم أن بعض السياقات كانت –في نظرنا– تقتضي منه أن يتدخّل ليفضّ بعض الإشكالات التي قد تعتَورُ القارئ، ومن مثل هذه الإشكالات حديث المؤلف عن بعض كتب ميشال فوكو، من دون إيماء إلى أن ترجمتها إلى الأنجليزية عن الفرنسية قد ألحقت بعناوينها بعض التشويه؛ ككتابه (تاريخ الجنون) الذي تحول من (*histoire de la folie*) إلى «الجنون والحضارة» (*madness and civilization*) في الأنجليزية، وكتابه «الكلمـــات والأشياء» (*les mots et les choses*) الذي حوّلتْه الترجمة الأنجليزية إلى «نظام الأشياء» (*the order of things*)! ؛ دون أن يدعوها إلى ذلك داعٍ علمي موضوعي (فقد ذكر بعضُهم أنّ هذا التشويه تمّ بالتواطؤ بين المؤلف والناشر الأمريكي حتى لا يلتبس العنوان الأصلي للكتاب بكتب انجليزية أخرى تحمل العنوان نفسه!).

ولعلّ تقاليد الترجمة تسمح للمترجم أن يتدخّل في مثل هذه المواضع دفعًا للإلتباس وتحرّيا للدقة اللازمة، كما كان في وسع خميسي بوغرارة أن يتدخّل، توضيحا للمصطلحات العربية التي غامر باقتراحها بدائل للمصطلحات الأجنبية، وعلى تقديرنا الكبير لما قاله في مقدمة الترجمة:

«.. غامرتُ بعض الشيء في نحت بعض المصطلحات النقدية الحديثة التي يزخر بها هذا الكتاب تحريا للدقة في تأدية المعنى المقصود من المصطلح والتمييز بينه وبين المصطلحات المجاورة له»(ص04)، فإننا –في الوقت ذاته– نأسفُ لأنّ نَصيبَه مما يسمّونه (هوامش المترجِم) كان منعدِمًا! .

وعلى تقديرنا كذلك لِلُغتِه العربية الصحيحة الفَصِيحَة (إلاّ ما وقع سهوًا!) ولما ابتدعه من مصطلحات عربية جريئة (التمجيز، القضيبمركزية، الأخْلقة، الأسْلعة،...)، فإن ذلك لا يمنعنا من مخالفته أو مناقشته في بعض الترجمات الاصطلاحية، ومنها :

–ترجمته لمصطلح دريدا (*grammatology*) بــ«علم النحو» (ص47) وقد وقع في مطبّ «النحوية» و«علم النحو» مترجمون عرب آخرون، لكنّ الصواب هو (علم الكتابة)، ودليلنا في ذلك إشارتان قاطعتان في كتاب دريدا نفسه؛ إحداهما تشير إلى المرجع الأنجليزي الذي أخذ عنه هذا المصطلح الجديد وهو كتاب (*J.Gelb*) الذي يُبرز «الغراما طولوجيا»دراسة للكتابة من خلال عنوانه:

(*A study of writing- the foundations of grammatology*) والثانية تجعله بديلا لعبارة علم الكتابة:[(2)] (*la science de l'écriture- la grammatologie-...*) .

–ترجمته لمصطلح «*palimpset*» بــ«صورة» (ص74)، وليس وجه الإشكال في أننا تعوّدنا أن نجعل الصورة مقابلا لــ (*Image*)، بل لأن هذا المصطلح الذي ورد (بصيغة الجمع) عنوانًا لكتاب شهير للناقد الفرنسي جيرار جينات، له دلالة محدّدة في الثقافة النقدية التفكيكية موصولة بالمصطلح الدّريدي (*sous rature*)؛ حيث تصبح «قراءة النصوص تشبه الكشف بالأشعة على الصور، هذا الكشف الذي يبدي آثار الكتابة القديمة تحت الكتابة الجديدة» (ص74 من ترجمة بوغرارة للكتاب)، وعليه فإنّ المعاصرين قد وجدوا كلمة عربية أخرى، أفضل من (الصورة)، تستجيب لهذه الدلالات هي كلمة (طِرْس)، لأنّ الطَّرْسَ أو التّطريس –في العربية– هو إعادة الكتابة على المكتوب الممحو، والطِّرْسُ– في المعاجم العربية– هو الصحيفة أو الكتاب الذي مُحِيَ ثم كُتِبَ (جمعُه: أطراس وطُروس).

–يستعمل المترجم «الشرحية» (ص13) و«المنهج الشرحي» (ص79) مقابلاً لمصطلح (*hermeneutics*)، والأفضلُ الشائع هو (التأويلية).

–يستمرّ المترجم في جعل «الشرحية» مقابلاً لمصطلح آخر هو «*heuristic*» (ص188) وهذا أمر غير مقبول، بل الأفضل أن يقول (استكشافية) لأنّ الاستكشاف

أعمقُ دلالةً من الشرح، وأقرب إلى منطق هذا المصطلح الذي قد يُستعمل كذلك في علم التاريخ وتحقيق المخطوطات.

-من التجاوز أن نترجم كتاب جاك دريدا (*speech and phenomena*) بـــ «الكلام والظواهر» (ص74)، بل (الصوت والظاهرة) أفضل، اعتبارًا بعنوانه في الأصل الفرنسي (*la voix et le phénomène*)، وخاصة أنّ اللغة الإنجليزية أيضا تُبيح أن نجعل «الصوت» مقابلا لـــ (*spech sound*) .

-ينقل المترجم مصطلح فوكو (*genealogy*) إلى «جينيا لوجيا» حينًا و«أصل»حينا آخر (ص86)، وقد استقرّ هذا المصطلح في الثقافة العربية المعاصرة على الشكل المعرّب تارة، و(حفريات) أو (علم الحفريات) أو (المنهج الحفري) تارة أخرى، و«الحفريات» أفضلُ وأوفى من «الأصل».

- ترجمته مصطلح (*Indication*) بـــ «الدلالة أو الإشارة» (ص52)، وقد كان الأمثل والأفضل أن يقول «التأشير»، لأنّ المصطلحيْن السابقيْن مشغولان؛ فالدلالة مقابلٌ وافٍ لـــ (*signification*)، كما أنّ الإشارة مقابل لـــ (*signal*) عِنْدَ البعض و(*Index*) عند آخرين.

-إنّ «الأسلوب الهجين» (ص189) الذي يقترحه المترجم مقابلاً لمصطلح (*pastiche*)، ومعه «التقليد الساخر» الذي يصطنعه آخرون، هما أَلْيقُ بمصطلح أجنبي مجاور هو (*parody*)، أمّا المصطلح العربي اللائق -معجميا ونقديا- بالمصطلح الأول فهو (المعارضة الأدبية) بكلّ محمولها الشعري التراثي.

-يمكن أن يكون مصطلح المترجم «تحديث» (ص164) مقابلاً وافيا لمصطلح غير مستعمل في هذا الكتاب هو (*modernization*)، ولكن غير المقبول أن يصطنعه مقابلا لمصطلح (*actualization*)، وفي هذه الحالة فإنّ ترجمته بـــ« تحْيين» يبدو أفضل.

-يُخفق المترجم في نقل بعض المصطلحات السيكولوجية التي بلغت مرحلة الإستقرار النسبي في الفكر العربي، ومن ذلك مصطلح (*Introjection*) الذي يجتهد في إعادة ترجمته بـــ«إسقاط داخلي»(ص26)، مع أن السيكولوجيا العربية تتعاطاه

بـــ(الإجتياف) حيناً، و(الإدماج) حيناً آخر، وهذا هو الأشيع والأفضل؛ لأن هذا المصطلح يقوم أصلا على التعارض الواضح بينه وبين «الإسقاط»(*projection*) الذي يتنكر المريض –خلاله–لذاته، وينبذ بعض صفاته النفسية برفضها ومَوْضَعَتها في الآخر، بمعنى أن الإسقاط – في الأصل– تخريجٌ وليس إدخالاً (أي لا يمكن أن يكون داخليا)، على عكس «الإجتياف» أو «الإدماج» الذي يقوم على نقل موضوعات خارجية إلى الداخل وفقا لأسلوب هوَامي.

ومن ذلك أيضا «التماثل» (ص36) الذي يقترحه مقابلا لمصطلح (*Identification*)، وهي ترجمة معجمية صحيحة، أمّا وقد أصبحت الكلمة مصطلحا مشحونا بمحمول سيكولوجي ثقيل، فقد صار من الشائع أن يقابل هذا المصطلح الأجنبي بمصطلح (التّماهي).

وبضررٍ أخفّ يقابل المصطلح السيكولوجي الشائع (*paranoid psychosis*) بـــ « ذهان جنون الاضطهاد» (ص13)، وبعْد استقراء عابر لبعض الكتابات والترجمات السيكولوجية العربية، تراءى لنا أن «جنون الاضطهاد» ليس إلاّ جزءً من مفاهيم هذا الذُّهان؛ وحسب (معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر.مصطفى حجازي، ص351) الذي ينْعت هذا المرض بـــ«العُظَام» في حالة الاسم(*paranoia*)، و«شبه عظامي» في حالة النعت (*paranoid*)، فإنّ فرويد لا يقتصر « على إدراج هذيان الاضطهاد وحده في العظام، بل يدرج فيه أيضا كلاًّ من هذيانات العشق والغيرة والعظمة» (ص351)، وقد عُجْنا على مقالةٍ أخرى قيمّة، كتبها عالم النفس العربي عبد الرحمن العيسوي عن هذا الاضطراب العقلي، ونشرها في مجلة «الفيصل»[(3)] السعودية، فألفيناه –خلالها– يستعمل مصطلحات متعددة من طراز: البارانويا، والهُذاء (بمعنى الهذر بكلام غير مفهوم)، وجنون العظمة والاضطهاد.

وبالمناسبة نشير كذلك إلى أن المترجم يُراوح أحيانا بين «الذُّهان» و«العُصاب» (147) بوصفهما مرادفيْن للمصطلح الأجنبي (*psychosis*)، مع أنّ الواضح لدى المتخصصين في علم النفس أن «العُصاب» هو مقابلٌ وافٍ لمصطلح آخر هو (*neurosis*)؛ وإذا كان الذُّهان (*psychose* بالتعبير الفرنسي) يخصّ الإصابات

العقلية المفرطة ذات المنشأ العضوي خاصة، فإنّ العُصاب (*névrose* بالتعبير الفرنسي) يقتصر على الإصابات النفسية التي تتوسّط الرغبة والدفاع، وهو –إذن– مختلفٌ نسبيا عنه.

ونشير –من جهة أخرى– إلى أنّ المترجم قد اصطنع ترجماتٍ جديدة لبعض المصطلحات الأجنبية، هي صحيحة في ذاتها، ولكنّ المعيار التداولي لا يُقِرها، لأنّ ترجماتٍ أخرى قد سبقتْها السّبيل، واستقرّت إلى حدٍّ ما في ذهن المتلقي العربي؛ ومن ذلك استعماله «التأويل المتأصّل» (ص133) مقابلاً لــ (*immanent interpretation*) بَدَلَ «التفسير (أو التأويل) المحَايث»، و«التركيز» (ص17) مقابلاً لــ (*condensation*) بَدَلَ «التكثيف»، وكذلك «الصوتمركزية» (*phonocentrism*) (ص47)، و«القضيبمركزية» (*phallocentrism*) (ص39)، بدلاً من «الصوتية المركزية» (أو مركزية الصوت). و«القضيبية المركزية» (أو مركزية القضيب).

أمّا «الكلمركزية» (*logocentrism*) (ص47)، وكذلك «الكلمة» (*Logos*) (ص65)، فهُما اجتهادٌ إشكالي من المترجم، وربّما كان –في نظرنا– تعريبهما (اللوغوس واللوغومركزية) أفضل من ترجمتهما؛ لأنّ الدلالات الدينية (المسيحية) والفلسفية لكلمة (*logos*) في الثقافة الأوروبية من شأنها أن تتجاوز دلالات «الكلمة» إلى القول والعقل، والقانون الكلي الذي يَسُوسُ العالم...، ولذلك ألفيْنا عامّةَ المترجمين العرب متردّدين أمام مصطلح جاك دريدا بين (اللوغومركزية) و(التمركز المنطقي) و(العقلنة المعرفية المركزية) وربّما ترجمات أخرى لا علمَ لنا بها...

وينطبق الأمر كذلك على المصطلح الدريدي (*pharmacon*) الذي يُعرّبه المترجم حيناً (فارماكون)، وينقله حيناً آخر إلى «المخدّر» (ص78)؛ وحيث إنّ هذه الكلمة الإغريقية (التي أوردها في «صيدلية أفلاطون») تدل على الداء والدواء معًا (السّمّ والعلاج)، فإنّ بحثْنا في (لسان العرب) قد انتهى بنا إلى أن نسمحَ لنفْسنا باقتراح ترجمةٍ جديدة لها بهذا الرّسم (عُقّار؛ لأنّ «العقار» (بفتح العين) عشب طبّي، أمّا «العُقار» (بضم العين) فهو عشبةٌ ضارّة قاتلة؛ فالعقّار إذن نباتٌ يُحيي ويُميت، مثله مثل (الفارماكون).

أخيرًا، ورغم هذه المواضيع الاصطلاحية المحدودة التي قد نختلف مع المترجم فيها، لأنها مَوَاضِعُ إشكالية تقبل الأخْذ والرّدّ، فإنّ ذلك لا يمنعنا –على الإطلاق– من الاعتراف بما بذله المترجم من جهود جبّارة في نقل هذه الفصول النقدية الثّرية إلى القارئ العربي بأسلوب صافٍ لا تّحَذْلُقَ فيه ولا إبهام، وهو أمر قد يغيب –مع الأسف– مع بعض المؤلفات الأخرى التي يكتُبها بالعربية أصلاً بعض نقادنا الجدد.

فشكرًا للأستاذ خميسي بوغرارة على ما فعل، وهنيئا لمخبر الترجمة في الأدب واللسانيات بهذا المترجم الجديد الواعد.

الهــوامش:

1- مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2003.

2- للإستزادة يُراجَع كتاب دريدا: *de la grammatologie*، ص13.

3- الفيصل، عدد 286، يوليو- أغسطس 2000، ص81.

محاولات لتحليل الحوارات وتصنيفها وتوجيهها

تأليف: جوهانس شفيتالا
ترجمة: د.عمر بلخير
جامعة -تيزي وزو-

ينقسم هذا البحث إلى قسمين، أولا، سأقوم بإيراد بعض المفاهيم والتعريفات التي تعتبر- في رأيي – أساسية في هذا الموضوع: وصف الخطاب وتوجيهه في الحوار التلقائي، ثم سأُبيّن كيف يتم استخدام هذه المفاهيم لتجلية بعض الفروق النظامية بين أنواع أساسية وأخرى فرعية من الحوارات.

بعض المفاهيم الأساسية لنظرية في توجيه الحوار

أولا، يتوجب عليّ شرح ما تم تسميته "توجيه الحوار.

إنني أقصد بذلك جميع الوسائل الكلامية وشبه اللسانية التي يستعين بها المتكلم ليتحصل من مستمعه أو مستمعيه على إجابة كلامية في حدود الزمان والمكان الذين حددتهما وضعية الحوار، ثانيا، سأحدد بذلك إمكانيات الاستجابة الكلامية للمتلقي، بعد الذي أصدره المتكلم السابق بغرض التأثير عليه، فقد يذعن لذلك أو يرفض الاستجابة أو يتجنبها، وهذه النقاط التي تنضوي تحت اسم "توجيه الحوار"، تشغل موضوع أبحاثي؛ إنني لا أهتم بالعمليات النفسية للإقناع مثل التغيير في السلوك اتجاه الأشخاص والأشياء، ولا أهتم أيضا بما يجري بعد الحوار أو بنتائجه الممكنة، فهذه الموضوعات يجب دراستها بالاستعانة بعلم النفس وعلم الاجتماع.

الأفعال المحافظة على استمرار الحوار

يتوجب علينا التمييز، أولا، بين الأفعال التوجيهية للحوار عن طريق فصل تلك التي تساهم في المحافظة على الحوار من تلك التي تدخل ضمن موضوع الحوار، سأصنف ضمن المجموعة الأولى (أي) تلك التي تساهم فيها الأفعال على الحفاظ على استمرار الحوار، فكل أفعال المشاركين في الحوار تهدف إلى حل إشكالية معرفة من يتكلم ومن يستمع، ففي هذه النقطة نطالب المتخاطبين، مهما اختلفت آراؤهم، بنوع من المشاركة، لأنها لا تتحقق حتى في المناقشات الأكثر حدة، إلا إذا تقمص أحد المشاركين دور المتكلم في وقت ما، ويتعين على المتخاطبين الاتفاق حول الدور وزمان الكلام، فعندما يتكلم المتخاطبون بتلقائية لمدة طويلة، سينتج عن ذلك إعادة النظر في إمكانية التفاعل الكلامي، فالمشكلة لا تكمن في ضعف التركيز أو الاهتمام فيما يقال (لا يمكن لي أن أركز حول ما أقوله وما يقوله غيري في نفس الوقت) ولكني سأسعى لكي تكون مساهمتي في الحوار ذاته واضحة لفترة معينة، أثناء جريان الحوار، وهي فترة ستتجاوزها مساهمة لاحقة تأخذ بعين الاعتبار ما سبق قوله، ويدل هذا على أن مفهوم "الحوار" لا يستلزم فقط تبادلا كلاميا بين متخاطبين أو أكثر، بل هو أيضا رابط داخلي موضوعي و قصدي بين مساهمة المتكلم ومساهمة سابقة لشخص آخر. وأدرك هنا، أنه بهذه الميزة الأخيرة التي تستلزم استمرارية داخلية لمساهمات المتكلمين، سأجد نفسي على حدود نظرة معيارية للحوار، تصف الحوار و كيفية حدوثه؟

وقد بيّنت التجربة اليومية أن الذين نوجّه إليهم الكلام، لا يأخذون بعين الاعتبار، دائما، ما سبق قوله، ولكنني أعتقد أن الأمر هنا يتعلق بميزة واصفة، ولكن هذا ليس صحيحا عند كل مساهمة خاصة، فغياب الاستمرارية الداخلية التي يسميها بعض علماء النفس الإثبات المتقطع، وهو وصل يفتقد لمجيب، فهو وسيلة هامة للتأثير على جريان الحوار، وعلى قدرة المتكلم الذي نوجه إليه الكلام وهو لا يريد من المتكلم السابق تحديد التوجيه الموضوعي والقصدي للحوار. بيد أنه إذا لم تربط إحدى المساهمات بالمحتوى والقصد وبالمساهمة السابقة، فإن الحوار سيتوقف عن كونه حوارا، وسيتحول إلى سلسلة من المونولوجات، كما نعرف ذلك في بعض الوضعيات التبليغية،

أين نجد العديد من المتكلمين يُبدون بآرائهم في موضوع ما، الواحد تلو الآخر، ودون مراعاة ما يقوله الآخر.

إن كل الأحداث والنشاطات، التي تقنّن تتابع تبادلات المتكلم، تنتمي إلى مجموعة من الأفعال التوجيهية التي تساهم في الإبقاء على الحوار. فنميز، على غرار هارفي ساكس بين طريقتين أساسيتين ينحو بهما تبادل الكلام لدى المتكلم تبعا لـــ:

- أولا: التبادل الذي يرغب فيه المتكلم الجديد، فأثناء الحديث، يقرر المتكلم الشروع في الحديث بمحض إرادته، دون أن يُطلب منه ذلك: إنه اختيار شخصي.

- ثانيا: التبادل المفروض: نحن نتكلم، فإذا بالمتكلم يدعو أو يجبر أحد مستمعيه، بوسائل معينة، إلى الشروع، بدوره، في الكلام، والنقطة الثانية التي لا تقل أهمية عن الأولى، هي ملاحظة إذا كان المستمع يقاطع المتكلم أم لا، أثناء طلبه الكلمة لنفسه، ففي هذا المقام، يجب أن نحدد ما أسميناه "المقاطعة"، لأن شروع المتكلم الجديد في الكلام، في الوقت الذي ينتهي الآخر من التلفظ بالكلمة الأخيرة، ليس مقياسا كافيا، وفي هذه النقطة بالذات، اقترح ساكس وزملاؤه تحديد بعض الشروط لكي يكون بمقدور المتكلم، وبصفة شرعية، الشروع في الكلام، إنها مواضع التبادل المناسب، حسب الأماكن، وهي متوفرة في الخطاب على نوع من المناسبة تضمن المرور دون أي صدام من متكلم إلى آخر.

إذا أردنا تحليل نص حوار، يبدو من الضروري تصفح المكان الذي يأخذ فيه المتكلم الكلمة، سواء أكان ذلك بمحض إرادته أو تم إرغامه علي ذلك: فإذا كان المتكلم مرغما، تجب معرفة من قبل من؟ أو إذا كان المتكلم السابق قد تمت مقاطعته أم لا؟ و إذا كان التبادل إراديا فالأسئلة التالية ستطرح نفسها: وهي معرفة ما إذا كان المتكلم السابق قد قوطع فعلا أم لا؟ وما هي الوسائل الكلامية وشبه الكلامية المستعملة في ذلك؟ ويتعين أيضا عدم نسيان المحاولات الفاشلة لمقاطعة المتكلم أثناء كلامه، والتحديد الدقيق لأي مكان تحول فيه الكلام إلى المتكلم؟ فهي ملاحظة ليست سهلة المنال، دائما، لأنه ليس كل ما يصدر عن مشارك أثناء الحوار، وباستمرار، يمكن اعتباره إسهاما في الحوار، فهناك حوارات، تغلب عليها إرسالات كلامية وصوتية للمستمعين – إضافة إلى بعض الزيادات غير الكلامية (مثلا الإيماءة الدالة على الموافقة)، تأتي مرافقة للمتكلم الحيني وتعلق عليه،

دون أن تأتي ملزمة على أخذ الكلمة. "هذه الإشارة الصادرة عن المستمع" كما يجوز لنا تسمية تلك الإرسالات، تؤكد، على العكس من ذلك، على حق المتكلم الحيني في الكلام. هذه بعض الأمثلة: "نعم"، "ممم"، "هذا صحيح"، "يا للفظاعة"... ونلاحظ أن إشارات المستمعين هذه، بمقدورها تأدية وظائف تبليغية مختلفة: بإمكانها، وببساطة، أن تجعل المستمع يشير إلى المتكلم بأنه فهم ما يقول، أو أنه يدرك ما يقوله، أو أنه متفق معه فيما يقول، إن إشارة المستمع تشمل على وظيفة توجيه الحوار، ليس فقط لكونها تؤكد دور المتكلم، ذاته، في الكلام، ولكن، أيضا، لكون المتكلم يعرف، بفضلها، إذا كان ما قاله مقبولا، وكيف ذلك؟ إن رفض إعطاء إشارات للمستمع، بإمكانه، وذلك في بعض وضعيات الحوار(مثلا أثناء الامتحان أو أثناء مقابلة أو محادثة هاتفية) أن يؤدي إلى اضطرابات خطيرة في العملية التبليغية؛ يبدو من الضروري، إذن، دراسة (معرفة) الأماكن التي تتوفر على إشارات للمستمع، في النصوص الحوارية، فيمكن لنا أن نسلّم بأن إشارات المستمع تتوفر على نوع من الخطاب، لذا لاحظت أن هذه الإشارات تتردد بكثرة أثناء مقابلات نجوم الفن، مثلا، أو أثناء محاورة رجال السياسة؛ وأود أن أشير، باختصار، إلى مجموعة ثالثة من الظواهر التي تدخل ضمن أفعال المساهمة في الحفاظ على استمرار الحوار، إنها الإشارات التي يرسلها المتكلم الحيني نفسه، والتي بواسطتها يحاول أن يعرف إذا كان (كلامه) مفهوما، وإذا كان المستمع أيضا قد وافق على ما قاله، مثلا: "أليس كذلك"، "نعم"، "هل فهمتني"...

الأفعال الموضوعية

إن من يتفحص الوسائل التي بمقدورها توجيه الحوار، لا ينبغي له أن يكتفي بالبحث عمّن يأخذ الكلام أو يوزع الأدوار للمتكلمين وعن كيفية ذلك، ومن الضروري أيضا معرفة الطريقة التي يترجم بها المتكلم عن مقصوده، وكيف يستجيب الشخص المقابل له، فهذه النقطة الأخيرة تحدد المظهر الموضوعي والتبليغي فيما يقوله أو يفعله المتكلم (أثناء الكلام)، سأسمي هذه الوسائل الموجهة للحوار:"التوجه الموضوعي للحوار" أي الأفعال التوجيهية الموضوعية، بما أنها تشكل الموضوع الهدف واهتمام المتخاطبين،

فإنها توجد في مركز اهتمام المخاطبين، وهي تحدد الوضع الحيني للحوار. إن الفعل التوجيهي الموضوعي بإمكانه أن يكون استفهاما أو احتجاجا أو عَرضا أو نكتة أو اقتراحا أو تشكرا أو انتقادا لشخص حاضر أو استفزازا، وبالتالي ردا، وهو أيضا استجابة ومراغوة وحيلة أو اعتراضا أو تشكرا أو اعتذارا أو تبرئة؛ سأكون، إذن، قد أقمت فروقا، في أمثلتي، للأفعال التوجيهية الموضوعية، بين تلك التي تحدث استجابة وتلك التي تشكل استجابة (في ذاتها). هذا التمييز يذهب بنا إلى التمييز المفهومي بين الأفعال الأولى **Actes premiers** وأفعال الإجابة ***Actes répondants***

فمع الأفعال الأولى، يبدأ المتكلم بمقطوعة من الحوار وينتظر من المتكلم اللاحق أن ينهيها مؤقتا أو أن يكملها، وهذه بعض الأمثلة:

- إذا حيّ الشخص (أ) الشخص(ب)، فإن(أ) ينتظر من (ب) أن يرد له التحية
- إذا طلب (أ) شيئا من (ب)، فإن (أ) ينظر إجابة من (ب)
- إذا اتهم (أ) (ب) بشيء معين، فإن (أ) ينظر اعتذارا أو تبريرا من (ب)

إن إجابات (ب) التي تعد مظهرا (ليس مركزيا بالضرورة) للفعل الأول هي إذن أفعال إجابة، وتكمن فرضيتي الأولى في أن الحوارات تُسيَّر بطريقة تكون فيها الأفعال اللاحقة أفعال إجابة.

ثانيا، إن هذا التتابع للأفعال الأولى وأفعال الإجابة يكون بمثابة الدليل بالنسبة للمحلل، لإعادة تشكيل عملية التوجيه وعكسها في الحوار.

ثالثا، إن التمييز بين الأفعال الأولى وأفعال الإجابة يمكننا من تحديد أنواع عديدة من الحوارات، إن فكرة العلاقة الموجودة بين مساهمتين الأفعال الأولى وأفعال الإجابة ترجع إلى توماس كلامر وإيرفين غوفمان، فكلاهما وضع اقتراحات مماثلة لتحليل أجزاء من الحوار في سياقات عديدة، ففي الوقت الحالي، يتعين علينا طرح السؤال التالي: ما هي الوسائل المفهومية التي ستساعدنا على تجزئة الأفعال الأولى وأفعال الإجابة؟ سأكتفي بالإشارة إلى ما يسميه علماء النفس "الاستجابة"، والمقصود بذلك، هو العلاقة الأكثر قرابة من المساهمة السابقة، أما المعارضة التالية: القبول – الرفض، فهي أبعاد مناسبة لأفعال

الإجابة، فبدل الدخول في هذه المناقشة، أفضل تفحص ثلاث فقرات قصيرة لحوار، كي أرى كيف تتتابع الأفعال الأولى وأفعال الإجابة، الواحد تلو الآخر.

النص الأول: مقابلة (المحاوَر هو وولف بيرمان)

- السيد بيرمان لقد صاحبت السيد فوكس منذ فترة، متى عرفته؟
- منذ سنتين، بالتقريب
- لقد أخرجت الكتاب، لكن كيف تعرفت على السيد فوكس؟
- لا أعرف ذلك، ربما هكذا حصل

يشكل هذا النص بداية لمقابلة تلفزيونية لوولف بيرمان في موضوع الكاتب يورجن فوكس، ولدينا فصل تام بين المحاور الذي يصدر أفعالا أولى ومحاور يصدر أفعال إجابة، وفي آخر المساهمة الأولى يطرح المحاور سؤالا:

متى عرفته؟

حينما ينتهي المتكلم من كلامه، بعد طرحه لسؤال، يُعد سؤاله ذلك فعلا أولا: إنه ينتظر إجابة من المستمع، وأما في المساهمة الثانية، فيعطي المستمع تلك الإجابة، فهو يقوم، إذن، بفعل إجابة، ولكنه لا يضيف فعلا أولا، وهو النمط الذي يعاد إنتاجه أثناء كل فترات المقابلة، مع استثناء واحد، وهو حين يقدم المحاور بنفسه، فعل إجابة، ففي النص الثاني(2)، لدينا بداية لمناقشة بين أستاذ جامعي وأحد طلبته الذي يحضّر لشهادة الدكتوراه. لقد حيّ كل منهما الآخر، ففي المساهمة الأولى، يطلب المتكلم (أ) الذي هو الأستاذ، سبب زيارة الطالب له، فهو بذلك يحقق فعلا أولا، أما في الثانية فيجيب (ب) بشرح وضعيته، أي أنه يقوم بفعل إجابة، وفي المساهمة نفسها يطلب (ب) من الأستاذ تأخير تاريخ امتحانه، وينتظر أن تكون الطلب مقبولا أو مرفوضا:

النص الثاني

أ- هل لديك مشكلة سيد (ب)

ب- نعم سيد(أ)، لقد سجلت معكم بغرض إجراء المسابقة الشفوية للدكتوراه، وذلك في السنة الماضية، وقد اعتقدت أنه سيكون لدي الوقت الكافي حتى الصيف، لكن لم يحصل هذا، لذا جئتكم أطلب منكم إذا كان بالإمكان تأجيل اللقاء إلى الخريف؟

أ- أصلا، لا مشكلة في ذلك

ب- وهل هذا ممكن

أ- أجل

أ- ما هو اسمك؟

ب- إيرفين.

يُتبع الطالب فعل إجابته بفعل أول، أما في الثالثة، فيوافق (أ) على الطلب. إنه فعل إجابة. وفي الرابعة، يطلب (ب) مجددا إذا كان ذلك ممكنا، إنه فعل أول، وفي الخامسة، يجيب (أ) باختصار "أجل" فهو إذن فعل إجابة، فيليه تغيير في الموضوع والسؤال: ما هو اسمك؟ فهو إذن فعل أول، ويجيب بذكر اسمه على خلاف النص الأول، لدينا هنا مساهمتين (2، 5) حيث يقوم المتكلمين بفعل إجابة وفعل أول، وفي النص اللاحق، سنرى بأية طريقة يتزامن الفعل الأول وفعل الإجابة؟

النص الثالث

- لحظة، هل يمكن تسجيل اسمكم

- نعم هو السيد خلايدر

- والحقيقة هو رجل إعلام خبير

- لا ليس كذلك

- تستطيع مراقبتي

- غير ممكن

- انتظر لحظة إلى أن أحضرها لك

- نعم، بالتأكيد

هذا النص مقتطف من نقاش تلفزيوني بين المحاور التلفزيوني قرهارد لوفنتال *Gerhard Louventhal*

ورئيس تحرير المجلة المشهورة "Die Stern "، وهو"Henri Nannen"، في هذا النقاش يتهم لوفنتال نانن بأنه يوجد بين مساعديه مجرم حرب، ففي المساهمة (1) المتكلم (أ)، وهو هنري نانن، يورد الخبر الآتي: بأن مراسل لوفنتال هو أيضا المراسل صحيفة

Springer ، هذا الخبر يناقض إثباتا سابقا ل (ب) يقول فيه إن المراسل مستقل سياسيا، فيشكل هذا التناقض وظيفة الفعل الأول لأن المتكلم ينتظر من المستمع أن يتخذ موقفا، أما في الثانية، فيجيب المتكلم (ب) بأن هذا الخبر لا أساس له من الصحة، ومنه، فإن مساهمته تكتسي صبغة المجيب، لأن (ب) يحيل بالضمير"das إلى الخبر الصادر من (أ)، ولكنها أيضا فعل أول، لأن (ب) يعترض عن (أ) وينتظر إجابة لاعتراضه.

الأمر نفسه، يحدث في المساهمة الثالثة: هذا المتكلم (أ) يلوم المتكلم (ب) لكونه أُرغم على تكذيب هذا الأمر المسيء له، إنه فعل أول في الوقت الذي يعود المتكلم إلى المساهمة السابقة.. الشيء الذي يتجلى مجددا في استعمال ضمير الإشارة" Das."

لدينا مثال ثالث في المساهمة الخامسة، أين يكرر المتكلم (أ) الجملة الأخيرة للمساهمة السابقة، بنبرة استفهامية تعبر عن الشك والرفض، وهذا من جديد هو في نفس الوقت فعل إجابة وفعل أول.

إن قدرة المتكلم الأولية يتم البحث عنها في السؤال الذي يحتوي على الشك، ففعل الإجابة الذي يربط هذه المساهمة بالسابقة يتجلى فعليا في تكرار جزء من هذه الأخيرة، مع تغيير ضروري لضمائر الشخص، التي تحيل على المتكلمين؛ وتبين هذه النصوص الثلاثة أن مساهمات المتكلم يمكن لها أن توصّل فيما بينها بأفعال أولية وأفعال إجابة بطريقة مختلفة:

– الإمكانية الأولى: الأفعال الأولى وأفعال الإجابة تتوزع بين متكلمين مختلفين، أي أن المتكلم وحده هو الذي يبادر والآخر يجيب، ويتكرر هذا الترتيب، فهذا هو الحال بالنسبة للنص الأول.

– الإمكانية الثانية: يبدأ الحوار، مثلما هو الحال بالنسبة للمثال السابق، ثم يجيب أحد المتكلمين على فعل أول لمتكلم سابق، فيبادر بالكلام بعد ذلك؛ إنه لدينا، من أجل ذلك، مثالين في المبادرتين 2 و5، من النص2.

– ثالثا، بإمكان المتكلمين أن ينتجا أفعال إجابة تشكل، في نفس الوقت، أفعالا أولى، مثلما هو الحال في المساهمات 2 و3 و5 من النص 3.

محاولة لتصنيف الحوارات

إن الفكر المؤسّس للقسم الثاني من هذا البحث، هو أن تتوفر لدينا وسيلة للتمييز بين أنواع الحوارات ومراتبها، بفضل توزيع بعض الأفعال المساعدة على الحفاظ على الحوار الجاري بين مختلف الأشخاص المشاركين في فيه أو على توجيهه الموضوعي؛ وألح، هنا، على أنه بهذه الوسيلة، سنتمكن من تثبيت شامل لمميزات أنواع الحوارات، وباختلافها. إن وصف التوزيع على مستوى الأفعال التوجيهية لا تكفي لتصنيف عام للحوارات، ولكن هذا سيمكننا من معرفة البنية الداخلية التي ينبنى عليها الحوار.

المقابلات المنشورة أو المذاعة

إن لكل المقابلات ميزة مشتركة، حيث نجد، دائما، أنه لكل شخص أو مجموعة من الأشخاص، الحق في طرح الأسئلة على شخص أو مجموعة من الأشخاص، تتوجب عليهم الإجابة. ولكن هناك العديد من الأنواع الفرعية من المقابلات، تجري ضمن شروط اجتماعية وأهداف تبليغية خاصة، فالشروط التي تعطي لأحد الأطراف الحق في طرح الأسئلة هي أيضا (الشروط) مختلفة، فمثلا في مقابلة تلفزيونية أو إذاعية أو عند امتحان شفوي أو عند استنطاق القاضي لمتهم أو في عملية سبر للآراء، إن من بين المقابلات التي توفرها لنا الإذاعة والتلفزيون، سأختار واحدة نعرف مسبقا هدفها ضمن النص الأول، إنها مقابلة لاختصاصيين.

سنعرض فيما يأتي، لمقابلة أثناء جريانها، مقنّنة وفق مجموعات خاضعة لتغير المتكلم والأفعال التوجيهية الموضوعية:

خ = اختيار شخصي

ف = اختيار مفروض

؟ = الانقطاع أو عدمه

د = فعل أول

ج =فعل إجابة

إن مساهمة المتكلمين تم ترقيمها، (أ) هو المحاور و(ب) هو المحاوَر

1- أخ : مح: ل

2- بف: ج

3- أخ: مج:ل

4- بف: ج

5- أج: مج: ل

6- بف: ج

7- أخ: مج: ج+ل

8- بف: ج

9- أخ: مج: ل

10- بف: ج

نلاحظ، هاهنا، تمييز مطلق بين: (أ)، الذي يقوم بأفعال أولى، و(ب) بأفعال إجابة، فيأخذ المتكلم (أ) الكلام في كل مرة، ثم المتكلم (ب) الذي يُدعى أيضا (وفي كل مرة) إلى الإجابة. في المساهمة7، يقوم (أ) بتسلسل إضافي في الإجابة، باللجوء إلى نقطة أحالت عليها المساهمة السابقة، ويناسب هذا التوزيع، مبدئيا، جميع المقابلات، ولكن يمكن أن تظهر هناك اختلافات بيّنة بين أنواع خاصة من المقابلات، فعند مقارنتي بين مقابلات لرجال السياسة أو الاختصاصيين وبين نجوم الفن، لاحظت أن نجوم الفن التي تمت محاورتهم تنتظر، غالبا، جوابا من المحاور، أكثر من رجال السياسة أو الاختصاصيين، ولدينا نفس المعارضة - من جهة المقابلات مع نجوم الفن، على غرار المقابلات مع رجال السياسة أو الاختصاصيين- فيما يختص بالوضع الذي يختار فيه المتكلم لنفسه أن يتكلم فيه لاحقا: فقد يقوم نجوم الفن بذلك بصفة خاصة أكثر من رجال السياسة أو الاختصاصيين.

المقابلات الاستشارية

<u>النص</u> 4: استشارة (أ: مختص نفساني، ب: مستمع)

1- أف ج (أ يرفع السماعة ويعرف بنفسه)

2- بخ: مج: ج ((ب) يحي أ) المرحلة أ: عرض المشكلة

+ ل يطرح سؤالا

3- أف: ج((أ) إجابته مختصرة)

4- بخ: مح: ل ((ب) يشرح وضعية الشخصية ويطرح سؤالا)

5- أف   : ج = ل (إجابة، سؤال)

6- بخ   : ج (إجابة)

حيث يشكل هذا النص مقطعا من حصة *Norddentscher Rund Funk*، تتاح فيها الفرص للمستمعين لكي يهتفوا لطرح أسئلتهم على اختصاصي نفساني، حول المشاكل العامة للحياة، إذ يتعلق الأمر بمقابلة استشارية، فكل هذه المقابلات الاستشارية تشترك في كون المستشير يعرض مشكلته وينتظر من المستشار أن يعطيه حلا مقبولا لذلك؛ فقد لاحظ كل من شانك وشونتال أنه على عكس ما هو موجود في المقابلات، فإن الحق في طرح الأسئلة غير مثبت في هذا المقام، ولكن يختلف حينما يتعلق الأمر بالمشاركين في الحوار، ففي البداية، يعرض المستشير مشكلته، وبالتالي، يحق له طرح الأسئلة، فيختار لنفسه دور المتكلم، فيقوم بأفعال أولى، إنها المرحلة (أ) التي تمتد في النص 4 من المساهمات 1إلى2. ثم تليها المرحلة (ب)، أين ينتقل الحق في طرح الأسئلة إلى المستشار، حينها يتعين عليه أن يجمع المعلومات ليكون قادرا على الإبداء رأيه؛ وفي نصنا هذا، يُطرح الإشكال الآتي: أرادت المستشيرة أن تعرف ما إذا كان بمقدورها أن تخرج مع شاب لمعاينة منزل أراد كرائه لنفسه، لم ير المستشار، في البداية، مانعا يمنع الفتاة من القيام بذلك، وعند إجابتها على إحدى الأسئلة، عرف أن أب الفتاة منعها من ذلك، وبالتالي يطلب المستشار معلومات أخرى: إذا كانا صديقين، وإذا كان يعرف بعضهما البعض جيدا، وإذا كانت تثق فيه تمام الثقة، وإذا كان عازبا، وما سنه، فهي أسئلة مفيدة في نظر المستشار للإجابة، ففي هذا القسم يختار المستشار لنفسه دور المتكلم ليطرح أسئلته؛ وبعد المساهمة 30، تعيد المستشارة الكرّة من جديد، لتطلب إثباتا للإجابة المتحصل عليها، وهي ذاتها، وبفضل شكرها له، أفهمتها أنها قبلت النصيحة، وأن التفاعل (الكلامي)،إذن، قد وصل إلى نهايته؛ فنلاحظ إذن، أنه، على خلاف المقابلات التي يقوم فيها المحاور، نادرا، بفعل أول، تكون فيه المقابلات الاستشارية مُشكَّلة من فقرات، يكون فيها المستشير قد أخذ للمبادرة، والمبادرات أخرى تكون من نصيب المستشار.

المناقشات

هناك قسم آخر من الحوارات تختلف عن الأخرى في بنيتها: إنها المناقشات؛ سأقدم هنا نوعين فرعيين من المناقشات، لأبيّن ما يميز الواحدة عن الأخرى، وما يميزها أيضا عن الأنواع الأخرى من الحوارات التي عرفناها سابقا.

النص 5: شارك أربعة أشخاص في نقاش نظمه التلفزيون، ويدور موضوعه حول وضعيات مرضى العقل في مجتمعنا، ومن بين مشاركين أستاذان في الطب : (ب)و(ص)، المتكلم (أ) وهو منشط المناقشة، والمتكلم (د) وهو مؤرخٌ ألف كتابا حول مستشفيات الأمراض العقلية بألمانيا.

يعتبر النص مثالا لمناقشة تمحورت حول منشط المناقشة، فأثناء ذلك، كان المنشط يأخذ الكلمة ويطرح الأسئلة على المشاركين بصفة دورية، فاستمر الوضع على هذا الأسلوب منذ بداية المناقشة، فمن المساهمة 1 إلى المساهمة 25، كان المنشط هو، دائما، المتكلم الثاني، وهو الذي كان يأخذ الكلام بمحض إرادته، ويدعو الآخرين إلى الكلام بطرح سؤال دقيق أو سؤال عام؛ وابتداء من المساهمة **26**، ظهر هناك تغيير، حيث قطع المتكلم (ص) بمحض إرادته التتابع التالي: أ – ب، أ – ص، أ – د... للمتكلمين، وللمرة الأولى، فيأتي المتكلم (ص) بخبر لم يُطلب منه الإتيان به، فيجيبه المتكلم (د) – من جديد بمحض إرادته – فيناقضه : (المساهمة 27). يحاول المتكلم (أ) التدخل (المساهمة 28)، ولكن المتكلم (د) يرفض مقاطعته (أ) له، حينما كان يعطي شروحاته، إلا أنه، وانطلاقا من المساهمة 30 فقط، يعيد المنشط الكلام لنفسه، ويوجه بالتالي المناقشة، مع إقصاء صريح للمواضيع المعالجة من المساهمة 26 إلى 29.

<u>النص</u> 5 : (أ = منشط المناقشة)

1 – أخ – مح : ل (سؤال)

2 – ب ف – ج: (إجابة)

3 – أخ – مح : ل.

4 – ص ف – ج . مقـــــابلـــــــة

5 – أخ – مح : ج + ل.

6- دخ - مح : ج = ل.

7 - أخ - مح : ج + ل

8 - دف ج

25 - أ خ - مح + ل

26 - ص خ - مح + ل

27- د خ - مح = ل مناقشة حرة

28 - أخ - مح = ل

29- د خ + مح ل

30 - أخ - مح : ج + ل مقابلة

31 - ب ف ج

32- أخ - مح : ج + ل

33 - د ف ج + ل

34 - أخ - مح : ج + ل مناقشة حرة

35 - ص ف ج

36 - ب خ - مح : ج = ل

37 - ص خ - مح : ج + ل

38 - أ خ + مح : ل استجواب

39 - ص ف ج

58 - أ خ - مح : ج + ل

59- ب خ - مح : ج = ل

60- أ خ - مح : ج

61- ب خ - مح : ج + ل

62- أ خ + مح : ج + ل مناقشة حرة

63– أ خ – مح ج

64– د ف ج = ل

65– ص خ – مح : ج + ل

66– أ خ – مح : ل

67 – ب ف ج + ل

68– د خ – مح : ج = ل

69– ب خ – مح : ل

70 – أ خ – مح : ج + ل

71 – د ف ج = ل

72 – أ خ + مح : ل

73 – ص خ – مح : ج + ل

74– ص ف ج أسئلة نهائية

75– أ خ – مح :ل

76– أ خ – مح :ج

ويحاول منشط المناقشة، مُجددا، أن يفرض الشكل : سؤال – إجابة، ولكن في المساهمة 33 يأخذ الحوار وجهة أخرى، فالمتكلم (ج)، الذي طرح عليه (أ) سؤالا، لم يجب مباشرة، ولكنه يعود إلى المساهمة 31، ثم يطرح سؤالا، فيتدخل المتكلمان (ص) و(ب)، أيضا، في النقاش، ويطالبان بدورهما كمتكلمين، ويقومان بأفعال أولى، وانطلاقا من المساهمة 33 إلى المساهمة 58، يتبع الاستجواب الذي نظمه المنشط مع بعض الاستثناءات، زد على ذلك أن المنشط أُجبر على مقاطعة المتكلم الحالي مرتين (المساهمتان 38 و 72) بهدف إنهاء مرحلة المناقشة الحرة، وبالتالي مواصلة الكلام، ففي المساهمات 59 و 61 و 63، فقط، يتمكن المتكلمان (ب)و(ص) من أخذ الكلمة تلقائيا، ليدخلا في مناقشة حرة؛ ويبدو من الضروري، إذن، أن نشير إلى أن المتكلمين، في هذه

المرحلة من المنافسة، اختارا المساهمة المناسبة لهما، والحال كذلك في المساهمة 64 أو 67 ومرة أخرى في 71.

وتمتد المرحلة النهائية من 72 إلى 76، أين يطلب المنشط من المشاركين إعطاء نتائجهما.

بإمكاننا اختصار ذلك في الآتي: هذه المناقشة الموجهة بصعوبة، جرت بأسلوب وُجدت فيه بعض الفقرات أين طرح فيها المنشط أسئلته للمتخاطبين الذين يُعيّنهم، ويجيبون عليها، فهذه الفقرات التي تتداخل فيها الأسئلة أو الأجوبة، تمت مقاطعتها بفقرات لمشاركين في المناقشة، أخذوا الكلمة بمحض إرادتهم، فطرحوا، هنا أيضا، أسئلة بصفة متبادلة، يتناقضون ويتخذون فيها مواقف.

<u>النص 6، مناقشة حرة:</u>

1 – أخ – مح : ل

2 – ب خ – مح : ج

3 – ص خ – مح : ج + ل

4 – ب خ – مح : ج ل

5 – ع خ – مح : ج = ل

6 – ك خ – مح : ج + ل

7 – ش خ – مح : ج = ل

8 – س ف ج = ل

9 – ب خ – مح : ج = ل

10 – ط خ – مح : ج = ل

11 – ب خ – مح : ج + ل

12 – د ف – مح : ج = ل

13 – ص خ – مح : ج + ل

14 – ب خ – مح : ج + ل

15 – ع خ – مح : ج = ل

16 – س ف   ج

17 – ط خ – مح : ج = ل

18 – ع خ – مح : ج = ل

19 – ط خ + مح : ل

20 – د خ + مح : ج + ل

النص 6 : يعطي لنا مثالا لمناقشة حيث يتوفر فيها لكل متكلم نفس الحق ونفس إمكانية أخذ الكلمة وإبداء رأيه، إنه جزء من مناقشة بين تسعة محررين وصحافيين من التلفزيون، كُلفوا بالقيام بحصص عن سياسة والاقتصاد والثقافة، فهم يتحدثون عن مشاكلهم وواجباتهم، ولا يتكلم هنا منشط المناقشة أبدا، إذ أصبح تتابع المتكلمين حرا، فهم يتكلمون بمحض إرادتهم في أغلب الأحيان، ثلاث مرات فقط، تمت فيها تعيين المتكلم اللاحق من قبل المتكلم السابق للإجابة عن سؤال أو اعتراض؛ فهناك خاصية أخرى تكمن، غالبا، في كون المتكلمين لا يكتفون بالإجابة – كما هو الحال في النص 5 – ولكنهم يبادرون فيها بالكلام ، أي بأفعال أولى، إنهم يقدمون أخبارا وآراء بمحض إراداتهم، ويمكننا ملاحظة أن المتكلمين لا يتحرجون في العودة إلى مساهمات أخرى غير تلك التي سبقت مساهمتهم (المساهمة 3، 4 و12)، لذا، لا يمكننا إن نقارن، بصفة المطلقة، بين نص المناقشة ونص المقابلة أو الاستشارة، لأن الاستشارة لا تتم إلا بحضور شخصيين، على عكس المناقشة التي يشترك فيها متكلمون كثيرون، ولكن المناقشة الموجهة والمقابلة يشترك فيها، من جهة، منشط وعدة أطراف، ومن جهة أخرى، محاور وعدة محاوَرين، وتختلف فيما بينها لكون المشاركين في المناقشة يحاولون، أحيانا، التهرب من أسئلة المنشط، ليتكلمون بحرية عن المواضيع التي تشغلهم.

المحـــــادثـــة

النص 7 (أ = الأم، ب = البنت)

1 – ب خ – مح : ل (التحية)

2 – أ ف –   ج (التحية)

3 – ب خ – مح ؟

4 – أ خ – مح : ل (سؤال)

5– ب ف ج (إجابة)

6 – أ خ – مح : ل (سؤال)

7 – ب ف – ج (إجابة)

8 – أ خ – مح : ج = ل (سؤال)

9 – ب ف ج (إجابة)

10 – أخ – مح : ل (إثبات)

11– ب خ– مح : ل (سؤال)

12– أ ف ج (إجابة)

13–ب خ– مح : ل (سؤال)

14 – أ ف ج (إجابة)

15–ب خ – مح : ل (إجابة)

16– أ ف ج + ل (إجابة، سؤال)

17– ب ف ج (إجابة)

18– أ ؟ ل (عرض)

19 – ب ف ج (الشكر)

+ ل (لإعلان عن القيام بفعل)

20– أ خ – مح – ل (رأي، سؤال)

21– ب ف ؟ ل (إعلان عن قيام بفعل)

22– أ خ – مح : ج = ل (طلب استفسار)

23– ب ف ج = ل (تناقض)

24– ب ف ج = ل (تبرير)

25– أ خ – مح : ج = ل (رأي)

26– ب ف–مح : ل (طلب)

27– أ ف ج (القبول)

28- ب خ- مح - ل (طلب)
29- أ ف ج + ل (قبول، سؤال)
30- ب ف ج (إجابة)

النص 8 (أ : الزوجة، ب : الزوج)

1- ب خ - مح : ج = ل (رأي)
2- أ خ - مح : ل (سرد)
3- ب خ - مح : ج = ل (رأي)
4- أ خ - مح : ج = ل (تناقض)
5- ب خ - مح : ؟
6- أ خ - مح : ج + ل(رأي)
7- ب خ - مح : ج = ل (تناقض)
8- أ خ - مح : ل (رأي)
9- ب خ - مح : ل (رأي)
10- أ خ - مح : ج = ل (تناقض)
11- ب خ- مح : ج = ل (تناقض)
12- أ خ - مح : ل (سؤال)
13- ب ف ج (إجابة)
14- أ خ - مح : ل (رأي)
15- ب خ-مح : ج = ل (تناقض)
16- أ خ - مح : ج = ل (تناقض)
17- ب خ-مح : ج = ل (تناقض)
18- أ خ - مح : ج = ل (الاحتجاج بقصة)
19- ب خ-مح : ج + ل (رأي)

20- أ خ - مح : ل (الاحتجاج بقصة)

21- ب خ-مح : ج = ل (رأي = سؤال)

22- أ ف ج = ل (رأي = إجابة)

23- ب خ-مح : ج = ل (تناقض)

24- أ خ - مح : ل (رأي)

25- ب خ-مح : ج + ل (موافقة، سؤال)

26- أ خ - مح : ل (رأي)

27- ب خ-مح : ل (رأي)

28- أ خ - مح : ج = ل (طلب)

29- ب خ-مح : ج + ل (رأي)

30- أ خ - مح : ل (رأي)

31- ب خ-مح : ج (إجابة)

اقتُطف هذان النصان من حوار بين أعضاء العائلة الواحدة: النص7، وهو بداية لمحادثة بين أم وابنتها، عند فطور الصباح، فخلال المحادثة، طرحت الأم على الفتاة أسئلة عديدة: هل تناولت الفتاة مهدئا في الليلة السابقة؟ كم الساعة؟ ما هو عدد الخبزات المحمصة التي أرادت الفتاة تناولها؟ ثم تصريح الفتاة بأنها لن تعود لتناول الغذاء، وفي الأخير تطلب من أمها أن تحضر لها الفطائر وتغلق الباب، أما النص 8 فهو مقتطف من محادثة مطوّلة لزوجين، يريدان فيها معرفة كيف يساعدان ابنهما الصغير الذي يخاف، أحيانا، في الليل من الذئاب والتماسيح، فتعتقد الأم أن لهذه الحيوانات وجودا حقيقيا لدى الطفل، وأنه يجب تعليمه كيف يتغلب على خوفه، بتعليمه كيف يتخلص منها، مثلا: طردها بغلق الباب عند دخوله إلى غرفته، على العكس من ذلك، فالأب يرى أنه يجب أن يقتنع الطفل بأن تلك الحيوانات لا وجود لها في البيت وأن خوفه لا مبرر له.

إني أعتقد أن هذين النصين يمثلان أمثلة لنوعين مختلفين من الخطاب؛ إلا أن الاختلافات فيما يتعلق بتوزيع أدوار المتكلم وكذا الأفعال الأولى وأفعال الإجابة ليست كبيرة، ولكن إذا قارناها بنص المناقشة، فإنه يمكننا القول بأنه في المحادثة تكثر الأسئلة

وبالتالي الأجوبة، فتكثر الاختيارات المفروضة، على العكس من ذلك، فالمناقشة يكثر فيها عدد الأفعال الأولى التي هي في نفس الوقت أفعال إجابة.

ويظهر أن المحادثات لا يمكن تمييزها إلا بمقياس تردد الاختيارات المفروضة، رغم محدوديتها، مقارنة بالمقابلات والاستشارات التي تتم بمقياس توزيع الأفعال الأولى، ولذلك تختلف المحادثات هي أيضا عن المناقشات منها عن المقابلات والاستشارات.

أعتقد، بعد حجاجي هذا، أن هذه المجموعات الشاملة مثل الطريقة التي يتحقق بها تغيير المتكلم والأفعال الأولى وأفعال الإجابة، لا تكفي لوصف الأفعال التوجيهية بدقة ولا لتصنيف الحوارات؛ وفي سبيل هاتين المهمتين، يجب إدخال فروقات مفهومية إضافية، ومن أجل تحليل الحوارات وتوجيها، أرى إمكانية إيجاد أقسام فرعية لأفعال أولى وأفعال إجابة، تمكننا من وصفها بدقة من المنظور التواصلي، ففي مشروع بحثنا المتمثل في وصف "بنية الحوار"، سنحاول الوصول إلى تحديد المفاهيم بتحديد المقاصد الفعلية الممكنة، وهنا يكون مدير البحث، هوجو ستيجر، قد فتح لنا بعض سبل البحث، فمن أجل تصنيف الحوارات، يتعين إيجاد مجموعات أخرى مناسبة مثل : الهدف التبليغي للتفاعل، المجهود الذهني للمشاركين، المقاصد الفعلية الضرورية، اختيار وتتابع المواضيع للحوار، الواجبات المختلفة التي يجب على المشاركين الالتزام بها.

Johannes schwitalla : essais pour l'analyse de l'orientation et la classification des dialogues: actes du colloque du centre de recherches linguistique et sémologiques de lyon 20/22 mai 1977 1978 P.165/179 Presses Universitaires de Lyon

بعض المصطلحات الأجنبية ومقابلاتها بالعربية

أفعال المحافظة على استمرار الحوار : *Actes de maintenance*

أفعال أولى: *Actes premiers*

أفعال الإجابة: *Actes répondants*

الأفعال الموضوعية: *Actes thématique*

اختيار شخصي: *Choix personnel*

اختيار مفروض: *Choix imposé*

محادثة: *Conversation*

تصنيف: *Classification*

نقاش: *Débat*

حوار: *Dialogue*

نقاش: *Discussion*

مقاطعة: *Interruption*

مقابلة: *Interview*

مقابلة استشارية: *Interview consultatif*

غير اللغوية: *Non verbaux*

شبه اللغوية: *Paralinguistiques*

إشارات المستمعين: *Signaux des auditeurs*

استجواب: *Interrogatoire*

توجيه الحوار: *Orientation du dialogue*

الإثبات المتقطع: *Disconfirmation*

المتكلم الحيني *locuteur actuel*

لقـــاءات
لمحمد ديـب

ترجمة عن الفرنسية لمريزق قطـارة

(نص قصير عن طــفولة محمد ديب بقلم الكاتب ذاته نقدمه للقراء باللغة العربية مستلفتين إياهم إلى ملاحظة حضور كثير مما بهذا النص في ثلاثية" الجزائر" وفي رواية "من يذكر اليم"؛ كما نستلفت انتباه القارئ إلى أننا نواجه من خلال هذا النص القصير أهم مصادر تصور محمد ديب للغيرية. المترجم)

أول لــــــقاء

في الواقع، كان هنالك عالم آخر قائم إلى جانب عالمي الخاص، غير أني لم أنتبه إليه أبدا خلال طفولتي الأولى. طبعا، لقد تجولت مرارا بالمدينة رفقة هذا أو ذاك من أفراد عائلتي وبالتالي كان مفترضا أن نلتقي بمواطني ذلك العالم. غير أني طالما جمعت ذكرياتي لأسائلها وأستطيع الآن أن أقسم أن لا واحدة منها أشارت علي بأن مثل تلك اللقاءات وقعت بالفعل. فذاكرتي عن تلك الفترة لازالت خالية من أية ذكرى للأجانب أو ربما كانت لأولئك قدرة على الاحتجاب عن رؤية الآخرين. فصورهم لم تنعكس بتاتا على شبكة عيني أو قل أن عيني لم تجبلا على رؤيتهم. فهم، باختصار، لم يكونوا موجودين.

ثم حدث في يوم ما أن ظهر أحدهم عندنا، فنزل ببيتنا ذاته، قافزا بذلك فوق سنوات ضوئية كاملة من التجاهل. كان قد وقع لي حادث على مستوى الساق ألزمني الفراش طوال سنة كاملة. فكان الرجل الغريب عن عالمنا يحل ببيتنا في لفافة من رائحة الأثير ومعه، بين أصابعه، ابر طويلة رهيبة. كان الرجل الغريب ركين القوام زيادة على وجه مفرط البياض بدأ الارتخاء يتسلل إلى عجينه، وكان يتنقل بكل

كتلة جسمه دفعة واحدة، فيضغط أولا بكل أخمص قدمه على الأرض قبل أن يرفع القدم الأخرى. تصوروا إذا ما كان يمكن لذلك المخلوق أن يعانيه من متاعب الانحناء نحوي، وقد كان يجدني في كل مرة ممددا على حشية بمستوى الأرض. فالسرير لم تتسن لي معرفته إلا بعد مدة طويلة من ذلك.

يبدو أنه كان يزورني، خلال مدة معينة، كل يوم وفي نفس التوقيت. طرقتين حاسمتين بمطرقة الباب ثم يلج البيت: إنه هو. لم تكن طرقاته موجهة إلى باب البيت فحسب بل كانت تقع أيضا على بوابة قلبي. فيتفتت قلبي لتوه من الحزن. نعم، كان يتفتت من الحزن، لا أكثر، لأني كنت قد تعلمت مداراة مصيبتي بالصبر. زد على ذلك أني تعلمت التنبؤ بموعد دوي تلك الطرقات: فكأن أمي كانت تعلن عنها لما كانت تغلي مسبقا أمام عيني إبرتين لمحقن الدكتور فوتياديس (Dr Photiadis).

لم يكن الدكتور فوتياديس من سلالة أولئك الغاليين الذين عرفت فيما بعد، بالمدرسة، أنهم أجدادي الأوائل. فمواطن العالم الآخر الذي كان أمامي كان من أصل إغريقي. طبعا، كل ذلك عرفته فيما بعد، بعد فوات الأوان، وكذلك كان الأمر بالنسبة إلي مع أشياء كثيرة أخرى.

في انتظار كل ذلك، لم أكن أرى بالوجه الشاسع المنحني نحوي إلا نظارتين مطوقتين بالأسود ونظرة ثاقبة حبيسة الزجاج، نظرة متلألئة، كلها ابتسام. كانت نظرة الدكتور فوتياديس مأهولة بطفولة كامنة، في حين احتفظت قسمات وجهه بثبات محايد. يالها من ابتسامة! لا أذكر أنه آلمني مرة واحدة بإبره.

كان الدكتور فوتياديس أول أجنبي على الإطلاق أتعرف عليه، فأنا ما ألتقيت قبله بأي أحد آخر غيره. لقد أنقذ ساقي من بتر محتوم لأننا كنا آنذاك بمرحلة ما قبل اكتشاف البنسيلين.

عدة سنوات فيما بعد أصبحت شابا بالغا في الثامنة عشر من عمره. غير أن مناسبة استشارته عادت إلي مرة أخرى. ففي بداية الحرب العالمية الأخيرة أحكم وباء التيفوس قبضته على تلمسان دون تمييز إن كانت ضحاياه من هذا الجانب أو من ذاك؛

فخلف عددا لا بأس به من الضحايا فكانت المواكب الجنائزية تتوالى طوال النهار نحو مقبرتي المدينة، مقبرة المسلمين ومقبرة المسيحيين.

كنت آنذاك قد تغيرت كما ينبغي غير أن الدكتور فوتياديس تمكن من التعرف علي. أما هو فقد بقي نفس الرجل الذي عرفت فيما مضى من الزمن، بنفس القوام الضخم ونفس الوجه الثخين بنفس النظارات السميكة ووراء العدستين نفس النظرة، لاهية بنفس مقدار ما هي محتشمة. لقد أعطاني يومها قطعة كافور أحملها معي.

ثاني لقاء ــ

كان يدعى مسيو سوكيه (Monsieur Souquet). كنت في التاسعة من عمري في حين كان سنه يراود الخمسين إن صحت تقديراتي آنذاك. كان مسيو سوكيه بعبعا ذا شاربين رماديين كبيرين متهدلين وبطن ضخم. لا، لم يكن طويل القامة، كان فرنسيا وكانت خشية الفرنسيين مستولية علينا، نحن الأطفال، إلى درجة أننا لم نكن نجرؤ أبدا على الاقتراب منهم.

غير أني وجدت نفسي فجأة محبوسا عدة ساعات من اليوم في نفس الحجرة مع ذلك الشخص، وهكذا دواليك طوال خمسة أيام من الأسبوع. لم يكن بإمكاني غير البقاء والتلاؤم مع ذلك الوضع، ومن حسن حظي كان هناك ثلاثون طفلا مثلي، من نفس العالم.

هو كذلك كان يحمل نظارتين ــ هم كلهم يحملون نظارات ــ غير أن نظاراته هو كانت ذات إطار من حديد.

كان مسيو سوكيه معلما *فرنسيا* عين للتدريس بالمدرسة العلمانية العمومية الأهلية للمدينة وهي مدرسة كبيرة كانت تجمعنا فيما بيننا بمعلمينا وهم كلهم جزائريون ما عدا اثنين أو ثلاثة كانوا يأتون من *هنالك*. هؤلاء كانوا دائما موضع استغراب لدينا بقدر ما كانوا يظلون غرباء بيننا لا تربطنا بهم روابط. لقد تلفظت شخصية بعيدة الشأو بتلك الفترة بحقيقة عميقة لما صرحت بأن الأجنبي يعرف من

رائحته. فكان بإمكاني من تلك اللحظة فصاعدا أن أراقب مسيو سوكيه عن قرب وبمهل، فاكتشفت بحق أن لذلك الفرنسي رائحة، رائحة جافة نوعا ما ، بيضاء نوعا ما غير أنها لم تكن بتاتا كريهة. كيف أصفها؟ إنها، باختصار، رائحة التبن أو شيء ما من هذا القبيل.

غير أن الأهم ليس في ذلك، إذ سرعان ما اكتشفت أنه كان تشخيصا لصنف من البعبع الحليم بالرغم من شاربيه الكبيرين وصوته الجهور وبطنه الضخم وعينيه الجاحظتين، وهو اكتشاف كانت له عن حق أهمية من نوع آخر. كانت فرائصي ترتعد بلا انقطاع بمحضره، ثم قل الهلع منه شيئا فشيء إلى أن اندثر تماما: يجب أن أعترف أننا بدأنا نتعلم على يده آنذاك أشياء كثيرة مفيدة.

نعم، كان مسيو سوكيه طيب القلب غير أنه كان صارما فيما يخص العمل والسلوك. فلم يكن يحجم أحيانا عن رفع صوت يهتز له زجاج نوافذ القسم وكان يعاقب التلاميذ السيئين بطريقته المفضلة التي تتمثل في سحق رأس المرء بقبضة جد ثقيلة ولو أنها لينة من فرط سمنتها. غير أنه لم يسئ استعمال طريقته بتاتا، فهو كان شديد الاقتصاد في اللجوء إليها بل كان يدخرها للحالات الخطيرة أو القصوى.

لم أنج أنا بدوري من التعرف على تلك القبضة. لقد لقننا مسيو سوكيه أن صياغة جمع النكرة تكون على العموم بإضافة حرف ‘S’ إلى آخر مفردها. غير أنه حدث، من سوء حظي، في يوم ما أن وردت كلمة puits (بئر) في تمرين من تمارين الإملاء. أعلن مسيو سوكيه فور اطلاعه على كراسي أنني ارتكبت خطاء بكتابة الكلمة هكذا « puit» بدون‘S' في آخرها. فاعترضت على قراره ملاحظا أن الكلمة وردت مفردة في نص الإملاء، فرد بدوره أنه رغم ذلك يجب أن تكتب بحرف ‘S’ بآخرها. غير أنني أصررت في رفضي للفكرة ولتطبيقها في آن واحد، فبتت المسألة أمام تلاميذ القسم كله بلكمة على رأسي أتذكر أنها أفحمتني دون أن يلحقني منها أكثر من الأذى الذي لحق بكبريائي. وها أنا ذا إلى حد اليوم أكتب كلمة puits على تفردها وبزائدة غير مبررة، أكتبها كذلك مخالفا قناعتي الخاصة، أكتبها كذلك تذكرا لمعلمي الكريم فقط.

كانت فترة الاستراحة تردني دوما إلى عنصري الأصلي: فما كان بساحة تلك المدرسة الأهلية إلا جزائريون ناشئة. يجب أن ألاحظ دون إلحاح أننا كنا نجهل بتلك الفترة كلمات: جزائريون، جزائر أو *الجزائر* (كما تنطق باللغة العربية). فلا أحد حدثنا عنها أو شرح لنا دلالاتها أو ما كانت تشير إليه: لا أهلنا بالبيت ولا أي أحد خارج البيت. المدرسة هي التي علمتنا كل ذلك فيما بعد، فاكتشفنا أننا من بلد معين وأننا ننتمي إلى أرض منفردة.

ما كنت أكاد ألج الساحة أثناء الاستراحة حتى أنسى، أو بالأحرى ننسى، مسيو سوكيه الذي حل بيننا كمندوب عن كوكب غير كوكبنا. في الواقع لم يخطر أبدا ببالي أن يكون له مسكن وحياة عائلية، وقد كان علي أن أفكر في الأمر من قبل ذلك بقليل، إذ حدث أنه نزل ذات صباح بقسمنا رفقة طفل بسننا ذي بشرة لبنية كانت من الرخو ما جعلنا نتساءل كيف لم تذب على هيكله.

كان من شأن فرنسي في طور الصبا أن يثير دهشتنا أكثر مما يثيرها فرنسي راشد، لذلك كنا بحق كلنا عيونا جاحظة لا تحيد بتاتا عن ذلك الطفل؛ ولم نعر الدراسة أي اهتمام لأننا أصبحنا غير قادرين على عمل شيء غير التحديق به. ساد بالقسم خلال الأيام الأولى من مجيئه جو خاص كله سحر واهتمام وحذر. فمجرد حضوره ترك بيننا بلا شك إحساسا ما، جديدا تمام الجدة لدينا، بتغير شيء ما حوالينا بل وحتى بأنفسنا ذاتها.

كان الطفل ابنا لمسيو سوكيه؛ هل كان يدعى جورج؟ لست متأكدا تماما من ذلك. كان بصدد الالتحاق بقسم أبيه أي قسمنا نحن للدراسة فأخذنا الحدث على غرة. ولما أبصرته جحافل شياطين الأقسام الأخرى بالساحة قامت الثورة. غير أنها كانت ثورة صامتة. فأولئك الذين لم يكونوا من قسمنا لم يتمكنوا من معرفة من كان منتصبا أمامهم فتوقف الهيجان المألوف فجأة دون مبرر وبقي كل التلاميذ، بما فيهم نحن، مشدوهين. لم يدم ذلك في الواقع سوى لحظة قصيرة غير أنها كانت لحظة من أزل.

ثم اقتربنا منه شيئا فشيء بتحفظ واكتفينا بملاحظته. كيف كان مكسوا: أحسن بكثير من أي واحد منا؛ كيف كان محتذيا: أحسن بكثير كذلك؛ كيف رتب شعره، كيف

كان ماكثا. هو، لم ينبس ببنت شافة. لم يبادلنا ولو كلمة واحدة ولا نحن فعلنا، لأننا ــ رغم تمكننا من القراءة ــ لم نكن متمكنين بعد من التحدث باللغة الفرنسية ولم نكن نتصور بتاتا سماع تلفظ منه بلغتنا.

لم يكن ذلك الاضطراب الذي لحق بعاداتنا إلا فاصلا قصيرا، فجورج ــ إن كان حقا يدعى كذلك ــ اختفى سريعا عن قسمنا وعن مدرستنا وعن حياتنا، فلم يكن لنا متسع من الوقت للتعود عليه ولا هو للتعود علينا.

طبعا، الأب سوكيه بقي بيننا. ذلك الرجل، اكتشفنا يوما بعد يوم أنه كان أحسن الناس طرا لسبب بسيط هو أنه لم ينه يوما دروسه دون أن يقص علينا قصة. كانت قصصه على العموم قصيرة وطريفة إلى درجة أنها كانت تجعلنا نصيح من الفرح وقد كان يسمح بذلك حينها لأنه يكون آنذاك غارقا في الضحك معنا. أتذكر جيدا كيف كان يقهقه تحت شاربيه الأشعثين إلى أن تغرورق عيناه بالدموع. لذلك لم يحدث قط أن غادرنا المدرسة غير منشرحي الصدور ونحن نعرف مسبقا أن التاجر الإسباني ينتظرنا بالباب ومعه قضبان السكر المعطر بماء الشعير والحمص المحمص.

ما كنا لنفزع من ذلك التاجر أبدا، ليس لأنه كان أرمص العينين ضعيف البنية بل لأنه كان من عندنا، قريبا منا. نفس الأمر كان مع داود اليهودي الذي كان يدير كشك حلويات تونسية بالساحة الكبرى حيث كان ملتقى التلاميذ الأغنياء ببضعة فلوس. كان داود أكثر قرب منا، كان قريبا منا إلى درجة أنه لم يكن يبخل أبدا علينا ببعض الزيادة بعد إعطاءنا مقابل فلوسنا من نوغا اللوز بالعسل سرعان ما يلتهم.

إلى جانب هذين اللقاء ين لقاء آخر حدث دون أن أنتبه إلى حدوثه. انه اللقاء الذي سيبدو فيما بعد ذا دور حاسم في حياتي بتعديل مسارها نحو اتجاه ما ودفعها به بقوة الضرورة أو القدر: إنه اللقاء الذي وضعني أمام لغة كانت تبدو لي صعبة التناول بنفس مقدار ما كانت تغريني، إنها اللغة الفرنسية. غير أن ذلك يعد تماما قصة أخرى، قصة من ذلك النوع من القصص التي لا تعرف نهايتها.

بذكر تلك الأزمنة البعيدة يمكنني إذا أن أصرح أنني كنت آنذاك حضريا فلم أكن أعرف في الواقع إلا ما كان يقع تحت بصري بالمدينة ولا شيئا مما كان يقع بخارج

المدن، أي في الأرياف مثلا، وهذه الأخيرة كانت تشكل من ناحيتها، هي كذلك، عالما غريبا قائما إلى جانب عالمي الخاص. غير أننا أطلعنا على ما يخصها عدة سنوات فيما بعد، أثناء الحرب العالمية، لما رأت عيوننا ما لم يمكنها آنذاك تصديقه: تلك الأرتل من الفلاحين الذين كانوا يتهاطلون على شوارعنا النظيفة أيما نظافة المصانة أيما صيانة ويموتون بها. فهم ما كان لهم من عدو سوى الجوع.

المرجع:

DIB, Mohammed : « *Rencontres* » in Une enfance Algérienne, Textes recueillis par Leïla Sebbar, Paris, Gallimard, Collection « Folio n°3171 », (1997) 1999, PP.115-125.

نص المحاضرة* التي ألقاها رولون بارت بإيطاليا، والتي أعيد كتابتها في جريدة "Le Monde" الصادرة بتاريخ 07 جوان 1974

ترجمة: عزيز نعمان
بجامعة - تيزي وزو-

منذ بضعة أيام جاءت إحدى الطالبات لزيارتي فطلبت مني تحضير شهادة الدكتوراه –درجة ثالثة– في موضوع كانت قد اقترحته عليّ بشكل ساخرٍ إلى حد ما ولكنه لا يخلو البتة من طيبة. يتعلق الأمر بالموضوع الآتي: نقد إيديولوجي للسيميولوجيا.

يبدو لي أن ما يتوفر في هذا "المشهد" القصير من عناصر كفيل لإعطاء لمحة قصيرة عن السيميولوجيا وعن تاريخها الحديث:

- نجد أولا المحاكمة الإيديولوجية، أو بالأحرى السياسية، التي غالبا ما تتعرض لها السيميولوجيا، والتي يندد بكونها علما محافظا، أو على أقل تقدير علما غير مكترث بالالتزام الإيديولوجي: أولم تتهم البنيوية، كما اتهمت الرواية الجديدة منذ مدة، هنا بإيطاليا، إذا لم تخنّي ذاكرتي، بكونها علما متواطئا مع التقنوقراطية (technocratie) والدوقولية (gaullisme)؟
- بعد ذلك تستوقفنا فكرة أنّ الشخص الذي كانت تخاطبه الطالبة هو أحد ممثلي تلك السيميولوجيا وبأن الأمر متعلق على وجه التحديد بقضية الإثبات (في دلالة مزدوجة: تحليل وتشويش، تفكيك وبعثرة) – ومن ثم بدت سخرية عابرة على مكلمتي:

* ورد نص المحاضرة في كتاب لرولون بارت، يحمل عنوان "المغامرة السيميولوجية" ولمزيد من الإطلاع نقدم فيما يلي المعلومات المتعلقة بالكتاب:
Roland Barthes, L’aventure sémiologique, Editions du Seuil, Paris, 1985.

لقد عملت على استفزازي من خلال الموضوع الذي اقترحته. (أصرف نظري عن تأويل هذا المشهد اعتمادا على التحليل النفسي).

- أخيرا ذلكم الحدس المتولد عما نسبته إلي الطالبة من دورٍ منوطٍ برجل سيميائيٍ شبه رسميٍ، يستلزم رعشةً معينةً، ونفاقا معيّنا، ونوعا من الخيانة السيميولوجية التي من شأنها أن تجعل من الشخص الذي خاطبته تلك الطالبة، في الوقت ذاته وبشكل ساخر، شخصا قد انتمى إلى السيميولوجيا وكان خارجها: وهذا ما ولّد نوعا من الطيبة العابرة (قد أكون مخطئا) مما جعل هذا المشهد المليء بالطرافة الفكرية عالقا في ذاكرتي.

قبل إعادة صياغة الأسئلة المحددة لذلك المشهد النفسي، ينبغي علي أن أقول إني لا أمثل السيميولوجيا (و لا البنيوية): ليس بمقدور أي كان أن يمثل فكرةً أو اعتقادا أو طريقة ما، والحجة أقوى لدى من يكتب بحيث لا تكون العملية الانتقائية متمثلة في الكلام ولا في الاكتتاب (écrivance) بل في الكتابة.

بإمكان المجتمع المثقّف أن يصنع بكم ما يشاء، وما يريد، وما ذلك إلا مجرّد لعبة اجتماعية، لكنّني لا أستطيع أن أعيش كصورة، كاكتمال للسيميولوجيا. فأنا على مبعدة من هذا الاكتمال بصفة مزدوجة: بالتواجد والفرار:

- الانخراط إلى جماعة السيميولوجيين ولا أطلب أكثر من مساندتهم في الردّ على مهاجميهم: الروحانيين، والطبيعيين، والمؤرخين، والتلقائيين، والمعارضين للشكلانيين، وقدماء الماركسيين وغيرهم. إن ما ينتابني من شعورٍ تضامنيٍ يبدو أكثر بساطة إلى حد أنني لا أحس بأية رغبة تجزيئية: لا يهمني معارضة أولائك القريبين مني، على غرار ما هو مألوف عند التجزيئيين (دافع نرجسي أحسن فرويد "Freud" تحليله في خضم حديثه عن أسطورة الإخوة الأعداء).

- لكن، ومن جهة أخرى، ليست السيميولوجيا بالنسبة إلي علّة، ولا علما، ولا اختصاصا، ولا مدرسة، ولا حركة أُحدّد شخصيتي وِفْقَها (فمن الكثير جدا أن يتم

الاتفاق على إعطائها اسما، وعلى أية حال سيكون ذلك الاسم في اعتقادي قابلا للإلغاء في أية لحظة).

فما السيميولوجيا إذن بالنسبة إلي؟ إنها مغامرة، أي ما يقع لي بغتة (ما يأتيني من الدال"signifiant").

هذه المغامرة شخصية لكنها ليست ذاتية، لأن انتقال الذات هو الموضوع قيد التمثيل لا عبارتها. لعبت هذه المغامرة بالنسبة إلي في ثلاثة أطوارٍ.

1. كان الطور الأوّل طور انبهار، حيث شكلت اللغة أو بصورة أدق شكل الخطاب موضوعا دائما لعملي، وذلك ابتداء من كتابي الأول المعنون "الكتابة في درجة الصفر" (Degré zéro de l'écriture). في عام 1956 قمت بجمع نوع من المادة الأسطورية الخاصة لمجتمع الاستهلاك لأقدّمها لمجلة "نَادو" "Nadeau" ولـــ "الآداب الجديدة" "les Lettres nouvelles" تحت عنوان "أساطير" (Mythologies). وفي تلك الفترة بالذات قرأت لأوّل مرة سوسير "Saussure" فانبهرت جراء ما راودني من أمل أساسه منح شهرة مستحقة لأساطير البورجوازيين الصغار التي لم تكن تفرض وجودها إلا في مكان تواجدها، وكذا منحها وسيلة تطور علميٍ تمثلت في السيميولوجيا أو تحليل دقيق لمسار الدلالة، حيث يعود إليها الفضل في تحويل ثقافتها التاريخية المرتبطة بالطبقات إلى طبيعة كونية. نتيجة لذلك بدت لي السيميولوجيا في مستقبلها، وفي برنامجها ووظائفها بمثابة الطريقة الأساسية للنقد الإيديولوجي، لقد عبّرت عن انبهاري وعن أملي في مقدمة "أساطير"، وإن كان النص قديما من وجهة نظر علمية فإنه ممتع لأنه ساهم في تأمين الالتزام الثقافي بمنحه أداة تحليل وإلزامه بدراسة الدلالة معطيا له بعدا سياسيا.

تتطوّرت السيميولوجيا منذ عام 1956، وعرف تاريخها الهيجان، إلا أنني أظل مقتنعا بأن فلات أي نقد إيديولوجي من التكرار المستمر والصرف لوضعه الحتمي يجب أن يكون ولن يكون إلا سيميولوجيًّا: إن تحليل المحتوى الإيديولوجي للسيميولوجيا، كما زعمته الطالبة سابقا، لن يتحقق إلى حد الآن إلا بطرق سيميولوجية.

2. الطور الثاني كان طور العلم أو على الأقل طور العلمية. عملت من سنة 1957 إلى غاية سنة 1963 على إقامة تحليل سيميولوجي لموضوع بالغ الدلالة يتمثل في لباس الموضة (Mode)، وكان الهدف من ذلك العمل جدّ شخصيٍّ أو بالأحرى تعويضيا: تعلق الأمر بإعادة تأسيس دقيق لنحو لغة معروفة لكنها لم تحلل بعد. لم أكن مكترثا ممّا سيؤول إليه العمل من نتائج مخيبة، فما كان يحقق متعتي هو القيام بالعمل وتجسيده.

سعيت في الفترة نفسها لتصور طريقة معينة لتدريس سِيمْيُولُوجِيٍّ. (مع مبادئ في السيميولوجيا "Eléments de sémiologie").

على مقربة مني أخذ العلم السيميولوجي يتأسس ويتطور وفقا لما كان يختص به كل باحث من انتماء وحركة وحرية (أُفَكِّر بصفة خاصة في أصدقائي وزملائي غريماس "Greimas" وإيكُو"Eco"). أقيمت روابط مع سابقين كبار من أمثال: جاكبسون (Jakobson) وبَنْفِنِيسْت (Benveniste)، ومع باحثين شُبان من أمثال بْرِيمُوند (Brémond)، وميتز (Metz). كما أنشأت جمعية ومجلة عالمية للسيميولوجيا.

أعتقد أن ما طغى على هذه الفترة من عملي لا يكمن في مشروع تأسيس علم للسيميولوجيا بقدر ما يكمن في تلك المتعة المتأتية من تطبيق طريقة تصنيف: ثمة نوع من الثمالة الإبداعية (L'ivresse créative) في نشاط التصنيف، وهي الثمالة التي تميّز بها المُصَنِّفون الكبار من أمثال صاد (Sade) وفُرْيِيه (Fourier). لقد بلغت السيميولوجيا في طورها العلمي بالنسبة إلي، تلك الثمالة: لقد حاولت أن أعيد تأسيس واختلاق (مع ما تحمله العبارة من معنى عميق) أنظمة ولُعَبا.لم أُأَلِّف كُتبًا سوى للمتعة: عوضتْ متعة النظام لدي الأنا الأعلى للعلم: كانت تلك إشارة للاستعداد للطور الثالث من تلك المغامرة: كنت في نهاية المطاف غير مكترث بالعلم غير المكترث (على حد تعبير نيتشه "Nietzsche").دخلتُ بمتعة في الدال، في النص.

3. كان الطور الثالث فعلا طور النص.

نُسِجَت خطابات من حولي ناقلة لأحكام مسبقة، مُزْعِجةٍ لبعض المسلمات، مقترحة لتصورات جديدة:

- سمح بروب (Propp)، الذي اكْتُشِف من خلال ليفي ستروس (Levi-Strauss) بنقلةٍ جِديَّةٍ للسيميولوجيا نحو موضوع أدبي هو الحكاية (Le récit).

- أعطت جوليا كريستيفا (Julia Kristiva) لي شخصيا ومبدئيا –بتغييرها العميق للمحيط السيميولوجي– المفاهيم الجديدة للاستبدالية "Paragrammatisme" والتناصية "Intertextualité".

- أزاح درِيدَا (Derrida) بصرامة مفهوم العلامة في حدّ ذاته بحديثه عن تراجع المدلولات وعن لامركزية البُنى.

- قام فُوكو (Foucault) بتقوية إطار العلامة بإعطائها مكانة تاريخية سابقة.

- قدم لنا لكان "Lacan" نظرية كاملة لانقسام الذات التي لولاها لبقي العلم ضريرا وأبكما من زاوية المكان الذي يتخذه للكلام.

- وأخيرا شرعت جماعة تيل كيل"Tel Quel" في محاولة فريدة من نوعها، استمر تأثيرها إلى يومنا هذا، بإعادة وضع مجموع تلك التغيرات الحاصلة في الحقل الماركسي المتعلق بالجدلية الماديّة.

اندرجت هذه المرحلة بالنسبة إلي، وبشكل كبير، في كتابيْ "مقدّمة في التحليل البنيوي للنصوص" "Introduction à l'analyse structurel des textes" (1966)، و"س/ز" "S/Z" (1970). وقد أنكر الكتاب الثاني ما جاء تقريبا في الكتاب الأول بالتخلّي عن النموذج البنيوي واللجوء إلى الممارسة التطبيقية للنّص المختلف تماما.

ما معنى النص إذن؟ لن أجيب بتعريف، لأن ذلك سيعيد تكرار المدلول.

يتميز النص بالمفهوم الحديث والحالي الذي نحاول تقديمه لهذه الكلمة عن العمل الأدبي.

إنه ليس منتوجًا جماليا،إنه تطبيق دلالي.

إنه ليس بِنْيَةً (Structure)، إنه بَنْيَنَة (Structuration).

إنه ليس موضوعًا، إنه عمل ولعبة.

إنه ليس جملة من الدوال المغلقة المزوّدة بمعني يفترض إيجاده، إنه حجم من الآثار في حالة حركة.

ليست هيئة النص هي الدلالة إنما هي الدال تبعا للمعنى الذي تقدمه السيميائيات ويعطيه التحليل النفسي للمصطلح.

يتجاوز النص العمل الأدبي القديم، فهناك مثلا وجود لنص الحياة (un texte de la vie)، الذي حاولت من خلاله أن أتوغل بالكتابة إلى ما هو متعلق باليابان.

ما موضع هذه التجارب السيميولوجية الثلاثة –أي الأمل، العلم، والنص– بالنسبة إلي اليوم؟

يُرْوَى عن الملك لويس الثامن عشر (Louis XVIII)، الذي اشْتُهِرَ بذوقه الرفيع في انتقاء جيّد الأطعمة، أنه لم يكن يأكل سوى قطعة اللحم الأخيرة الواقعة أسفل كل القطع التي كان يُحضّرها له طباخه بسبب تسرّب عُصارات باقي القطع إليها. على نفس المنوال أرغب أن تستقبل المرحلة الراهنة من مغامرتي السيميولوجية عُصارة الأوائل. وكما هو الحال في قطع اللّحم المَلَكِيَّة أرغب كذلك أن تُصنع المصفاة من المادة نفسها المراد تصفيّتها، وأن تكون المِصْفَاة (Filtrant) هي نفسها المُصَفّاة (Filtré) كما يكون المدلول دالا. وكنتيجة لذلك آمل أن يُعْثَرَ في عملي الحالي على الدوافع التي ساهمت في تفعيل كل ماضي تلك المُغامرة السيميولوجيّة: الرغبة في انضمامي إلى نُخبة الباحثين الصارمين والوفاء للالتحام الوثيق الحاصل بين السيميولوجي والإيديولوجي.

بيد أن اعترافي اليوم بهذين الموروثين مرهون بإظهار طبيعة التغيير الذي ألحقته بهما.

– أما عن النقطة الأولى، أي عِلْميَّة السيميولوجيا، فلا يمكنني أن أصدق اليوم ولا أتمنّى أن تكون السيميولوجيا علما بسيطا، علما إيجابيا، لسبب مبدئي: إن على

السيميولوجيا، عليها وحدها اليوم مقارنة مع كل العلوم الإنسانية، أن تنتقد خطابها الخاص: باعتبارها علما للّغة، للّغات، فإنه ليس بمقدورها قبول لغتها الخاصة كمعطى معلوم، كمعطى شفاف، كأداة.باختصار ليس بمقدورها قبول لغتها الخاصة كلغة واصفة. وبفضل ما اكتسبته من قوة جراء ما وصلها من التحليل النفسي، فإنها تتساءل عن ماهية المكان الذي تتكلّم منه، ودون هذا التساؤل سيكون كل علم وكل نقد إيديولوجي مجافيين للصواب:فيما يتعلق بالسيميولوجيا، وهذا ما أتمناه على كل حال، لا وجود للاإقليمية (Exterritorialité) الموضوع، شأنه في ذلك شأن العَالم إزاء خطابه، بعبارة أخرى لا يعرف العلم، في نهاية المطاف، أي مكان آمنٍ، ومن أجل ذلك عليه أن يعرّف كتابةً.

– أما عن النقطة الثانية، أي الالتزام الإيديولوجي للسيميولوجيا، فإني أقول إن الرهان في نظري قد عظم: فما ينبغي على السيميولوجيا التعرض إليه ليس فقط وبصفة فريدة الوعي الحسن للبورجوازية الصغيرة كما كان الأمر في زمن الأساطير (Mythologies)، بل أيضا النظام الرّمزي والدلالي لحضارتنا في شموليته. فمن غير الكافي أن تكون هناك رغبة في تغيير المضامين، يجب على وجه الخصوص استهداف تكسير نظام الدلالة في حدّ ذاته: أي بالخروج من الفضاء الأوروبي المغلق، كما طالبتُ بذلك في نصي حول اليابان.

يجدر إضافة ملاحظة حول هذه المقدمة لاختتام ما قلناه: قيل أنا (Je). إن هذا الضمير الخاص بالمتكلم وَهْمِيٌّ بكل تأكيد (بالمعنى الذي يعطيه التحليل النفسي للكلمة). لو لم يكن كذلك، ولو لم تكن الجدية مهملة، لما كانت ثمة فائدة في الكتابة، ولكان الكلام كافيا. إن الكتابة على وجه التحديد هي ذلك الفضاء الذي يمتزج فيه رجال النحو وأصول الخطاب فيختلفون، ويتيهون إلى درجة لا يتسنّى بعدها الإصلاح: الكتابة هي الحقيقة، لا حقيقة الشخص (المؤلّف)، لكن حقيقة اللغة. وهذا ما يجعل الكتابة تذهب دائما أبعد ممّا يذهب إليه الكلام. إن قبول الكلام عن كتابتنا، كما حدث هنا، هو تأكيد فقط للغير بأننا في حاجة إلى كلامهم.

واقع الدّراسات الأكاديمية في قسم اللّغة العربية وآدابها بجامعة تيزي وزو (رسائل الماجستير المنجزة حول الشعر أنموذجا)

الأستاذة: راوية يحياوي

لقد ساهم النّقد الأكاديمي* في الجامعات العربية بفاعلية وديناميكية في توجيه مسار النّقد العربي بمختلف تحوّلاته.

وتتجلّى مظاهر هذه المساهمة في مختلف الدّراسات المطبوعة، والتي كانت في الأصل رسائل تقدم بها أصحابها لنيل درجة الماجستير أو الدّكتوراه. وإذا ما توجهنا إلى أسماء الباحثين في السّاحة النّقدية العربية- حتى العالمية ـــ نجدها أقطاب جامعيّة، فهم أساتذة بمختلف الجامعات.**

وقد أسْدتْ الدّراسات الأكاديمية الجامعية بجامعة تيزي وزو- بحوث الماجستير- خدمة للبحث النّقدي خاصة

في محاولتها استنطاق النصوص الشعرية، فبعضها حرصت على معاينة أبنيتها الدّاخلية بمتابعة الطريقة التي تشكّلت بها مختلف الأنساق داخل جسد الخطاب الشعري، فتأسّست المقاربات تفحص في أليات النّص الشكّلية والبنيوية كما لم تغفل قراءة المستويات الدّلالية المختلفة داخل النّص الشّعري الواحد.

وبحث بعضها في تشكّل الخطاب الشّعري دون أن يغّيب الحمولات المعرفية والفكرية والاجتماعية التي يستند إليها هذا النّص.

وبحث البعض الخرفي «الرّبط بين قيمة العمل والكشف عن مزيد من الطّاقة الفردية للمبْدع. وأصبح ما يجذب منظّرالفنّ، أو ناقده، هو الكشف عن ما يملكه الفنّان من ملكات أو سمات خاصّة، كما لو كانت هذه الملكات والسّمات العلّة الفاعلة وراء

الجما ل(...) وكأن من الممكن أن يلخّص إعجابنا بما يقدّمه الفنّان من عمل فنّي في عبارة مؤدّاها: ما أعظم العبقريّة التي تطلّبها إبداع هذا العمل».[1]

وسعى كل باحث أكاديمي إلى إيجاد أدواته الإجرائية المناسبة والآليات الملائمة التى تمكّنه من التعامل مع النّص الشّعري بكلّ خصوصيّاته. فلقد تعدّدت الوصفات والنّص واحد، وتنوّعت السّبل وكلّ طريق يرسم تقاسيم رؤية نقدية خاصّة.

وشهد البحث النّصي بجامعة تيزي وزو تنوّعا كما يلي:

1- ابن خميس: شعره ونثره، توات طاهر، عام 1983.

2- التّراث والتّجديد في شعر بدرشاكر السّياب، لعثمان حشلاف، 1984.

3- شعر الحّب والرّفض بين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري: دراسة موازنة لبونمجل عبد المالك، 1995.

4- الرّمز الدّيني في الشّعر الفلسطيني المعاصر، لناصر لوحيشي، 1996.

5- شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980، لتابتي فريد، 1997.

6- الصّورة الشّعرية عند سميح القاسم، للعوفي بوعلام 1998.

7- فنّ الغزل عند ثلاثي النّقائض، جرير، الفرزدق، الأخطل، لبروان محمد الصّادق، 1998.

8- بنية القصيدة في شعر أدونيس، الآثار الكاملة المجلّد الأول أنموذجا، لراوية يحياوي، 2000.

9- شعرية ابن قاضي ميلة: دراسة أسلوبيّة سميائية، لصالحي محمّد، 2000.

10 - قصيدة الياقوتة لعبد القادر بن محمد سليمان بن أبي سماحة، دراسة دلالية، لزرّال صلاح الدّين .2001

11- الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجا، لسعيد شبان، 2001.

12- شعرية القصيدة عند مظفّر النّواب، لصبايحي حكيمة، .2002

13- الصّوت والمعنى في شعر أمل د نقل، لراكن زاهية، .2002

14- الشعر العذري والشعر الصّوفي، مقاربة تحليلية لشعبان بلقاسم، 2002.

15- صورة المرأة ـــ الأم في شعر السياب، لقدار عبد القادر، 2003.

والجدول الآتي يصنّف الدّراسات المنجزة والنسب المئوية لها:

نوع الدّراسة	عدد الموضوعات	النّسبة المؤية
- دراسات في الشعر القديم	05	%33.33
- دراسات في الشعر الحديث	10	%66.66
- دراسات في الشعر الجزائري	06	%40
- دراسات في الشعر العربي	09	%60

إذا تأملنا الجدول السّابق تبين لنا أنه:

1- تحتلّ الدّراسات في الشّعر الحديث المرتبة الأولى ب 10 رسائل من مجموع 15 رسالة، وبنسبة مئوية 66.66 %.

2- وتحتل الدّراسات في الشّعر العربي غير الجزائري المرتبة الثانية ب 09 رسائل من مجموعة 15 رسالة، بنسبة مئوية 60 %.

3- وتحتل الدّراسات في الشّعر الجزائري المرتبة الثالثة ب 06 رسائل من مجموعة 15 رسالة، بنسبة مئوية 40 %.

4- وتأتي الدّراسات في الشّعر القديم في المرتبة الرّابعة ب 05 رسائل من مجموع 15 رسالة، بنسبة مئوية 33.33 %.

1- تلخيص وعرض للرسائل المُنجزَة:

إبن خميس التلمساني: شعره ونثره للطّاهر توات* تحت إشراف الدّكتور حفني داوود رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير(2).

لقد قسّم الباحث رسالته إلى مقدمة وثلاثة أبواب وخلاصة وفهاريس:

تناول في الباب الأوّل: عصر الشاعر وحياته وثقافته وأخلاقه وقسّم هذا الباب إلى ثلاثة فصول، ففي الفصل الاول تناول عصره من خلال الحياة السياسية والحياة

الاجتماعية والحياة الثقافية. ففي الحياة السياسية وقف الباحث عند عدم الاستقرار السّياسي في دولة المرينين بالمغرب الأقصى ودولة بني عبد الواد بالمغرب الاوسط ودولة الحفصين بافريقيا (تونس) حاليا. ولقد ركّز في تناوله الحياة الاجتماعية على مدينة تلمسان (مسقط رأس الشاعر). وفي الفصل الثاني تناول حياته من خلال: اسمه ونسبه ثم مولده ونشأ ته ثم الأعمال التي تقلّدها ثم رحلاته ثم تلاميذه وأصدقائه ثم وفاته. وفي الفصل الثالث: تناول ثقافته وأخلاقه، كما تناول فيه مذهبه وعقيدته ثم أثاره ومؤلفاته ثم تطرّق إلى ديوانه الضائع.

وفي الباب الثاني قسمه إلى فصلين. تناول في الفصل الأول: الأغراض الشعرية في خمسة مباحث: المدح والفخر والحنين إلى تلمسان والطبيعة في شعره والزهد والتصوف.

وفي الفصل الثاني من الباب الثاني تناول ابن خميس ومنهجه الشعّري من خلال ثمانية مباحث: القيمة التاريخية في شعره ومنهجه وطريقته ثم الخصائص الفنّية ولغته وأسلوبه والصفة الفنّية والموسيقى الشعّرية ثم الأوزان والقوافي ومنزلته الشّعرية.

وتناول في الباب الثالث: نثره في فصلين، ففي الفصل الأول لمحة عن حالة النّثر في المشرق والمغرب في عصره من خلال مبحثين: النّثر في المشرق ثم النّثر في المغرب، وفي الفصل الثاني: نثر ابن خميس تناوله في مبحثين: نثر ابن خميس في ضوء إحدى رسائله مضمونا وشكلا، وفيه عرض ابن خميس ناثرا وآثاره النثرية كما تعرّض لمضمون الرسالة وللخصائص الفنّية فيها وفي المبحث الثاني تعرّض لمكانته بين كتّاب عصره حيث قارن بينه وبين غيره من الكتّاب بالمشرق والأندلس والمغرب وذيّل الباحث رسالته بمجموعة من الفهارس:

فهرس الأعلام وفهرس الأماكن وفهرس الأشعار وفهرس الموضوعات.

واستندت الرسالة إلى مجموعة من المصادر والمراجع منها مخطوط ثم 83 مرجعا بين القديم والحديث و05 دوريات وكتاب واحد بالفرنسية.

– **التراث والتجديد في شعر بدرشاكر السّياب لعثمان حشلاف*** تحت إشراف الدّكتور زاهد أحمد العزّي رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير[3]. قسّم الباحث رسالته إلى مقدمة و تمهيد وخمسة فصول وخاتمة.

ففي التمهيد تعرض إلى مفهوم التراث والتجديد، حيث تناول المفهوم المعجمي للتّراث من خلال اللّسان والمعاجم الفرنسية ثم المعاجم الأدبية ثم تطرق إلى المفهوم الفنّي له، كما تناول تبادل التأثير في التراث ومفهوم التراث من وجهة النّظر الفنّية العربية ودرس التراث العربي والتراث العالمي وبعدها تناول مفهوم التجديد الشعري.

وفي الفصل الأول تعرّض لتوظيف السّياب للأساطير العربية في شعره كإرام ذات العماد وسندباد جيكور ثم تناول محاولة السّياب ابتكاره الأسطورة، وفي الفصل الثاني بحث توظيف السّياب للقصص الشعبي العربي والإسلامي في أربعة مباحث: الشعر العربي القديم والقصص، ثم القصص الشّعبي الإسلامي في شعر السّياب من (إبليس وآدم) و(قابيل وهابيل)، (ياجوج وماجوج)، (الغراب الرمز)، (ثمود الرّمز)، (أيوب الرّمز)

ثمّ القصص الشّعبي العربي كأبي زيد الهلالي وعنترة وعروة بن حزام والحسن البصري والأميرة ذات الهمّة، وقمر الزّمان وقصص السمر الخ....

ثمّ تتبّع اتجاه الشاعر نحو الفلكلور.

وفي الفصل الثالث تناول الصّورة الشعرية في الشعر السّياب من خلال خمسة مباحث، في البدء حدّد مفهوم الصّورة الشعرية ثمّ تناول صور التشبيه والاستعارة ثمّ صور التقابل والتنافر ثمّ اللوحات والمشاهد المتقابلة وفي الأخير صور اللمح السّريع.

وفي الفصل الرّابع تعرّض لموسيقى شعر السّياب من خلال أربعة مباحث التي ورد فيها موسيقى الشعر العربي وعناصرها ثمّ موسيقى الشطرين في شعر السّياب ثمّ موسيقى التفعيلة المفردة ثمّ إيقاعات ثلاثة في شعر السّياب الموصوف بالحداثة.

وفي الفصل الخامس المعنون ب: في لغة شعر السّياب، درس مفهوم لغة الشّعر ثمّ تطرّق إلى خصائص الجملة الشعرية في شعر السّياب ثمّ درس المادة الصوتية.

وانتهى إلى خاتمة أورد فيها جلّ النتائج التي توصل إليها من خلال الرّسالة.

ــ **شعر الحبّ والرّفض بين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري: دراسة موازنة لبومنجل عبد المالك**** تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكرّة لنيل شهادة الماجستير[4].

قسّم الباحث مذكرته إلى مقدمة وتمهيد وبابين وخاتمة.

لقد عرض في التمهيد بيئة الشّاعرين السياسية والفكرية والأدبية كما قدّم سيرة كل منهما بالتعريف ونشأة كل واحد بثقافته.

وتناول في الباب الأول فصلين، ففي الفصل الأول: في المضمون الفكري، الذي استهله بمدخل بعنوان: في فلسفة الحبّ والرّفض، حيث قدّم فيه فلسفة الحبّ عند الشاعرين، ثمّ أنواع الحبّ عندهما كحبّ المرأة وحبّ الوطن والطبيعة وحبّ العقيدة والشريعة وحبّ المكافحين في سبيل الرّسالة وحبّ الله ورسوله.

أما الفصل الثاني فقد خصّصه لشعر الرّفض وتناول في مباحثه فلسفة الرّفض عند الشاعرين وتجليات الرّفض عندهما وأنهى هذا الفصل بخلاصة.

وفي الباب الثاني المعنوَن ب: في المحتوى الفنّي.

أورد الباحث مدخلا عرض فيه مسيرة التجديد في الشعر العربي الحديث وقسّم الباب إلى أربعة فصول، فالفصل الأوّل خصّه ببناء القصيدة وتناول في المبحث الأول أيّ من الشاعرين يبني من الفكر ومن العاطفة؟ فعنونه: بين الموضوعية والذاتية، وفي المبحث الثاني رصد التفكك والبناء حيث تتبع القصائد المفككة في البناء، والقصائد ذات الترابط الضعيف ثمّ رصد القصائد ذات الوحدة الموضوعية والقصائد ذات الوحدة الشعورية.

وفي الفصل الثاني درس شعرهما في جانب اللغة والأسلوب ثمّ من حيث التجديد والتقليد ثمّ بحث في خصائص الأسلوب.

أما الفصل الثالث درس فيه الإيقاع الشعري وقسّمه إلى ثلاثة مباحث هي: الأشكال الإيقاعية والوزن والقافية ودلالة الأصوات.

وفي الفصل الرابع: تناول بالدّراسة الصّورة والرّمز في جانب الوضوح والغموض ثمّ التّكديس والبناء ثمّ التقليد والتجديد وأنهى الباب بخلاصة ثمّ الخاتمة.

واعتمد الباحث في مذكرته على خمسة مصادر هي كتب مفدي زكريا وعشرين مصدرا هي المجموعات الشعرية لمصطفى الغماري واستند إلى 11 مرجعا قديما و105 من المراجع الحديثة و10 مراجع أجنبية معرّبة و6 مجلاّت.

ـ **الرّمز الدّيني في الشعر الفلسطيني المعاصر لناصر لوحيشي*** تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر مذكرّة مقدمة لنيل شهادة الماجستير(5) لقد قسم الباحث عمله إلى مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة.

ففي المدخل قدّم الباحث مفهوم الرّمز كما تحدث عن الرّمزيين، ثمّ تطرّق إلى التّجربة الشعرية الفلسطينية الجديدة، ثمّ تناول الانكسار والطموح ورموز المقاومة والتّحول.

وفي الفصل الأول تحدّث عن الرّمز الأحادي البسيط وحلّل مستوياته وأبعاده ودلالاته ثمّ حلّل الرّمز الأحادي في شعر سميح القاسم ووقف عند الرّموز الآتية: المسيح ومحمد ويوسف وأيوب وموسى ونوح ويونس وارم وسدوم.

أما الفصل الثاني درس فيه الرّمز المركب وحلّل مستوياته وأبعاد دلالاته، ورأى أنّه (الرّمز المركب) يتّخذ منحى دلاليا يخالف دلالات الرّمز المفرد البسيط كما في قابيل وهابيل، آدم وحواء... الخ.

أما الفصل الثالث فقد درس فيه الرّمز والصورة والتشكيل الفني، حيث وقف عند دراسة الصورة في الشعر الفلسطيني المعاصر وعلاقتها بالرّمز من خلال بعض النماذج، وقد وضّح كيف أنّ الصورة الشعرية حين يتداخل معها الرمز تموج بالأضواء، فتكتسب بذلك مفهوما جديدا يتحّد فيه الموضوع بالذات وتمتزج عناصر النّص كلّها لتحقق المقاصد. وفي الفصل الرابع درس نصين شعريين دراسة تطبيقية، معتمدا الموازنة، فالنّصان هما قصيدة

"أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش و"انكسارات في رؤيا يوسف" لصلاح الصّافوطي. وخلص البحث إلى مجموعة من النتائج في الخاتمة، واستندت الرسالة إلى 7 مراجع قديمة و68 مراجعا حديثا و19 مجلّة وجريدة ومرجعين أجنبيين.

- **شعرية القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980 لتابتي فريد*** تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير(6) قسم الباحث مذكّرته إلى مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة.

لقد تناول في الفصل الأول بنية الإيقاع وفيه عرض خمسة مباحث: عن الإيقاع، ثم إيقاع القصيدة الحرّة وشكلها الطباعي، ثم إيقاع قصيدة النثر وفي الأخير ظاهرة التدوير. أما الفصل الثاني: بنية اللّغة، فقد قسمه إلى أربعة مباحث فيها: اللّغة الشعرية، ثم لغة الشعر عدول، ثم العلامة في الدّليل اللّغوي وفي الأخير تناول التراكيب.

وقسّم الفصل الثالث الذي عنونه ببنية الرّمز الأسطورة، إلى بنية الرّمز ثم بنية الأسطورة وفي الأخير أورد الخاتمة التي ضمّنها مجمل نتائج البحث، وأنهى كلّ فصل بهوامشه. واستغل الباحث في مذكّرته 10 مصادر هي المجموعات الشعرية للشعراء المدروسين و54 مرجعا بين المراجع القديمة والحديثة وثلاث مجلاّت وجرائد.

الصّورة الشعرية عند سميح القاسم لبوعلام العوفي* تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير(7). لقد قسّم الباحث مذكّرته إلى مقدّمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة. ففي المدخل تناول مفهوم الخيال وعلاقته بالصورة الشعرية وحدّد مصطلح الخيال ودرس مفهومه عند الإغريق وعند العرب القدامي ثم عند الرّومنسيين والرّمزيين وتناول في الفصل الأول الصّورة البسيطة حيث عرّفها وقدّم طريق تشكّلها ثم تطرّق إلى ثلاثة مباحث، ففي الأول درس تبادل المدركات وتشكيل الصّورة البسيطة، وثانيا تناول التشبيه وتشكيل الصّورة البسيطة وأخيرا درس الوصف المباشر وتشكيل الصّورة البسيطة وقسم الفصل الثاني المعنون بالصّورة المركبة إلى مبحثين: حشد الصّور وتشكيل الصورّة المركبة ثم تناول الأساليب المستعارة وتشكيل الصّورة المركبة، حيث تعرّض الباحث إلى استفادة

الشعر من الفنون الأخرى فأخذ من المسرح الحوار لإنتاج الصّراع الدّرامي وأخذ من الرّواية تداعيات المعاني وتيار الوعي وأخذ من السيّنما تقنية المونتاج. أما في الفصل الثالث فتناول الصّورة الكلّية بمفهومها وطرق تشكّلها، وقسّم الفصل إلى أربعة مباحث فيها البناء الدرامي وتشكيل الصورة الكلّية، والبناء المقطعي وتشكيل الصّورة الكلّية، والبناء الدّائري وتشكيل الصورة الكلّية، والبناء التّوقيعي وتشكيل الصورة الكلّية.

وفي الفصل الرابع تناول الصّورة الرّمزية وفيها عرض العلاقة بين الصّورة والرّمز، وقسّم الفصل إلى أربعة مباحث فالرّمز الذاتي من مصادر الصّورة الذاتية، والرّمز الدّيني، والرمز التاريخي، والرّمز الأسطوري من مصادر الصّورة الجماعية، وانتهى إلى أن تعقّد الصّورة يبلغ ذروته من التجريد، فيحيل الصّورة إلى الرّمز وهنا تختفي الفوارق ويصبح الفصل بين الصّورة والرّمز مستحيلا. وخلص العمل إلى خاتمة أجملت نتائج البحث. وأستغل 59 كتابا بين المصادر والمراجع و3 مخطوطات و15 مرجعا أجنبيا معرّبا و3مراجع أجنبية و8 دوريات.

فنّ الغزل عند ثلاثي النّقائض، جرير، الفرزدق، الأخطل لبروان محمد الصادق*

تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر،مذكّرة لنيل شهادة الماجستير(8) وقسم الباحث مذكّرته إلى مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة. ففي الفصل الأول قدّم خمسة عشر مبحثا درس فيها التكوين النّفسي والاجتماعي لثلاثي النّقائض من خلال: التفوق الغرضي، ثم تفسير الفوارق بين الشعراء الثلاثة ودرس الفرزدق من خلال اختلافه مع زوجه نوار، ودرس جرير من خلال بحثه عن المعادل الموضوعي، ثم أقام الجمع بين جرير والفرزدق، ثم درس دواعي النقائض والجذور التاريخية لها، ثمّ صدى الدّعوة المحمدية، فانتقال السلطة من الخلافة إلى الملكية ثمّ تقرّب الحكّام الأمويين بالمصاهرة. ثمّ تناول الأخطل ودخوله معركة الهجاء، ثمّ تطرّق لانحراف الأمويين عن مبادئ الدّين ثمّ درس تشبه الأخطل بالفرزدق ثمّ تناول الملكية والشورى، ثمّ تتبع انضمام الأخطل إلى الفرزدق، فالمحور الطبقي وفي الأخير تناول الهجاء بالقصور عن إدراك المثل الجاهلية.

وفي الفصل الثاني تناول خمسة مباحث تحت عنوان: غزل ثلاثي النقائض، ففي الأول تناول الغزل الأموي ثمّ غزل جرير الذي ركزّ فيه على الماء في غزله ثمّ رقة شعره فعفته، وفي المبحث الثالث تناول بواعث غزل جرير وفي المبحث الرّابع تتبع الغزل عند الشعراء الثلاثة، ودرس العناصر المشتركة في شعرهم كتعدّد المحبوبات وبعده الشيب والشباب ثمّ الأطلال.

وفي الفصل الثالث تقدّم بدراسة تطبيقية، ففي المبحث الأوّل درس قصيدة بان الخليط لجرير، وقام بقراءة تحليلية نقدية لها ثمّ قراءة في المضمون، وبعدها قراءة في الأداء التصويري ثمّ قراءة في اللّغة الشعرية ثمّ قراءة في الأداء الإيقاعي، وفي المبحث الثاني درس قصيدة يا أخت ناجية للفرزدق، فقرأها قراءة تحليلية نقدية، ثمّ قراءة في المضمون وواصل في نفس الجوانب التي درس من خلالها قصيدة جرير، وفي المبحث الثالث درس قصيدة طرق الكرى للأخطل، وتتبع نفس الخطوات السابقة وخرج في الخاتمة إلى مجموعة من النتائج.

واستغلّ البحث 61 كتابا بين المراجع القديمة والحديثة إلى جانب 3 دوريات.

ــ **بنية القصيدة في شعر أدونيس، الأثار الكاملة المجلّد الأول أنموذجاً لراوية يحياوي*** تحت إشراف الدّكتور عبد القادر هني، مذكّرة مقدّمه لنيل شهادة الماجستير[(9)]

قسمّت الباحثة البحث إلى مقدّمة وثلاثة فصول، لقد تناولت في الفصل الأول بنية اللغة الشعرية حيث بحثت في لغة الغياب ثمّ الثنائيات الضّدية ثمّ المعجم الشعري، أما في الفصل الثاني تطرّقت الباحثة إلى بنية الصّورة الشعرية وقسمته إلى ثلاثة مباحث هي: التكثيف ثمّ التفاعل النّصي ثمّ الرّمز والأسطورة، وفي الفصل الثالث المعنوَن ببنية الإيقاع الشعري وهندسة القصيدة بحثت الدّارسة في الإيقاع من وزن وقافية وتكرار وتدوير ثمّ هندسة القصيدة فخلصت إلى مجموعة من النتائج في الخاتمة.

وذيلت البحث بمعجم المصطلحات المستغلّة، كما استند إلى 78 كتابا بين المصادر والمراجع، وكتاب بالفرنسية و3 مخطوطات رسائل الماجستير ــ و11 مجلّة.

ـ **شعرية ابن قاضي ميلة: دراسة أسلوبية سميائية لصالحي محمد** تحت إشراف الدّكتور نور الدين السّد، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير(10)، حيث قسّم الباحث عمله إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول ثمّ خاتمة ثمّ شعر ابن قاضي ميلة: تحقيق وشرح.

ففي المدخل قدّم حياة الشاعر وعصره ومكانته بين معاصريه ثمّ عزبته وتنقله في الأمصار ثمّ مدرسة القضاء بميلة.

وفي الفصل الأوّل الذي عنونه بمكوّنات شعريته، قام بتعريف مصطلح الشعرية، كما عرّف مصطلح الأسلوبية ومصطلح السّميائية، وفي المبحث الأوّل درس البنية الموسيقية في شعر ابن قاضي ميلة وأورد أهم البحور الشعرية التي اختارها الشاعر والتنوع الموسيقي ثمّ درس الحقول الدّلالية وبعدها حلّل الأبعاد الجمالية للتراكيب فالأنساق البديعية وأبعادها الوظيفية حيث بحث في توظيف الجناس والطباق جماليا.

أمّا في الفصل الثاني قام بقراءات في شعر ابن قاضي، ففي المبحث الأوّل قام بقراءة تغريضية في شعره من غزل ومدح وزجر وعيافة ورثاء وهجاء وزهد، ثمّ قراءة سياقية أين علّل لكل مقام مقال، وقام بقراءة تأويلية لأبعاد الدّلالات والألفاظ والموضوعات، ثمّ درس القصّة الشعرية وبيّن توّفر عناصر وأركان القصّة الشعرية في شعر ابن قاضي.

والفصل الثالث تتبع فيه النّظام العلامي في شعر ابن قاضي، ثمّ وضّح سردّية الخطاب الشعري ودرس أبعاد الوصف الطبيعية والوظيفية، ثمّ درس البناء الوظيفي للشخصية الشعرية، حيث تتبع فيها دورها الدّلالي ومردودها الأسلوبي، ثمّ تطرّق للبنية الزمانية والمكانية ليبيّن خبايا ذلك العصر. وبعد الخاتمة التي أوردت نتائج البحث قدّم الباحث شعر ابن قاضي ميلة: تحقيق وشرح بالاعتماد على لسان العرب، واستند البحث إلى 99 كتابا بين المصادر والمراجع، و3 كتب أجنبية، ومخطوطين رسائل ماجستير، و12 مجلّة.

قصيدة الياقوتة لعبدالقادر بن محمد بن سليمان بن أبي سماحة، دراسة دلالية، لزرّال صلاح الدين تحت إشراف الدّكتور بلقاسم ليبارير، مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير[(11)]

لقد قسّم الباحث مذكرّته إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وملحق خاص بالأدوات والضمائر في قصيدة الياقوتة ثمّ متن القصيدة.

ففي المدخل الذي عنونه: علم الدّلالة وقصيدة الياقوتة تعرّض الباحث إلى تعريف علم الدّلالة وأهم المباحث والدّراسات في هذا العلم.

وفي الفصل الأوّل تناول الحقول الدّلالية حيث قدّم التعريف بنظرية الحقول الدّلالية وأهم مؤسسيها، ثمّ صنّف الحقول الدّلالية الواردة في القصيدة، كالحقل الخاص بالألفاظ الدّالة على الإنسان، والحقل الخاص بالألفاظ الدّالة على البيئة الاجتماعية والحقل الخاص بالألفاظ الدّالة على الكون والأرض، والحقل الخاص بالألفاظ الدّالة على الزمان والمكان والأحجام والأشكال والهيئات والحقل الخاص بالألفاظ الدّالة على الأحداث.

وفي الفصل الثاني درس العلاقات الدّلالية وتطرّق إلى أهم العلاقات الدّلالية، ثمّ صنّف الكلمات حسب ما يوجد بينها من علاقات في القصيدة كالتّرادف والتّضاد وتعدّد المعنى والخصوص والعموم.

أما الفصل الثالث فقد أورده ليبين السّياق اللّغوي وغير اللّغوي في القصيدة، ففي السياق اللّغوي درس التّضام من خلال: الاسم والصّفة، من خلال صفة موصوفها مضمر + صفة (مضاف واسم (مضاف إليه) والمضاف والمضاف إليه ثمّ فعل أو مصدر+حرف جر، ثمّ حرف جر+ اسم الجلالة، وفي مبحث السّياق اللغوي درس التراكيب بمتابعة علاقة العطف من خلال التوكيد والتكامل وفي متابعة علاقات التعبير عن الزّمان والمكان، ودرس كلّ من الزّمان والمكان، وفي التعبيرات الجاهزة المقلوبة. وفي المبحث الثالث: السياق غير اللغوي، تعرّض إلى السّياق الاجتماعي والسّياق الثقافي والسّياق الدّيني والسّياق العاطفي والسّياق التاريخي في القصيدة.

وعنوَن في الأخير متن قصيدة الياقوتة بـــ: قصيدة الولي الصالح والقطب الواضح السيد عبد القادر بن محمد بن سليمان ابن أبي سماحة.

واستند البحث إلى 81 مرجعا بين القديم والحديث، و16 مرجعاً بالفرنسية، و8 مجلات.

ــ الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجاً لسعيد شيبان*

تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير[12]، لقد قسم عمله إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة ومعجم للمصطلحات .

ففي الفصل الأوّل تعرّض الباحث لمفهوم الرّمز، فقسّمه إلى خمس مباحث، تناول فيها الرّمز لغة واصطلاحاً ثمّ مفهوم الرّمز عند الفلاسفة، ومفهوم الرّمز عند علماء النفس، ثمّ مفهوم الرّمز عند البنيويّين والسّميائيين ثمّ الرّمز في الشعر العربي الحديث والمعاصر.

وفي الفصل الثاني تناول دور الرّمز في بناء القصيدة بالتركيز على الرّمز والصّورة، ثمّ درس الرّمز والغموض كما تعرّض إلى وظائف الرّمز.

أمّا الفصل الثالث خصّصه للتجليات الأولى للرّمز في الشعر الجزائري المعاصر،و تبيان المؤثرات الأساسية في الاتجاه الشعري الجديد، ثمّ الملامح الرّمزية في الشعر الإصلاحي، وتناول مرحلة السبعينات والملامح التجريبية الرّمزية. وخصص الفصل الرّابع للرّمز ودلالته في الشعر الجزائري الجديد وتتبع كلّ من الرّمز التاريخي والرّمز الأسطوري والرّمز الدّيني والرّمز الصوفي والرّمز الخاص. وانتهى إلى خاتمة ألمّت بنتائج البحث ثمّ معجم رصد فيه المصطلحات الموظفة في البحث، واستند البحث إلى 35 مصدرا هي المجموعـــات الشعرية للشعـــراء المدروسيـــن و76 مرجعا، بين الكتب القديمة والحديثة، و7 مراجع أجنبية، و12 مجلة وجريدة ومخطوطين رسائل الماجستير.

ــ **شعرية القصيدة عند مظفر النّواب لحكيمة صبايحي*** تحت إشراف الدّكتور نور الدين السّد، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير[13]، قسّمت الباحثة مذكرتها إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة وملحق عن حياة الشاعر والقصائد الإضافية المدروسة.

ففي الفصل الأوّل عرضت الباحثة بنية القصيدة من خلال كلّ من اللغة الشعرية والصّورة الشعرية والموسيقى الشعرية. أما في الفصل الثاني فقامت بدراسة الرّسالة الشعرية وبحثت في القصيدة الملتزمة والرّؤية الشعرية والرّؤيا الشعرية. وفي الفصل الثالث تناولت تلقي شعر مظفر النّواب من خلال إستراتيجية السّياق وأزمة تلقي مظفر النّواب، بحيث صمت النّقد بشأن شعر هذا الشاعر، ثمّ أوردت الباحثة خاتمة بمجمل نتائج البحث، وأوردت ملحقاً عن حياة الشاعر، والقصائد الإضافية المدروسة:

ــ ما همّ ولكنه العشق

ــ أيها القبطان

واستند البحث إلى مصدرين هما المجموعات الشعرية للشاعر، و45 مرجعاً حديثاً.

ــ **الصوت والمعنى في شعر أمل دنقل لزاهية راكن*** تحت إشراف الدّكتور نور الدّين السّد، مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير[14].

قسّمت الباحثة عملها إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، حيث قدّمت في الفصل الأوّل دائرة الذّاتي، دراسة قصيدة « الملهى الصغير»، فدرست فيها الإيقاع الخطيّ من خلال الشكل الطّباعي للقصيدة وعلامات الترقيم ثمّ درست الإيقاع الصوتي من خلال الإيقاع العروضي، والنّظام المقطعي للقصيدة والنّبر والتنغيم والجرس الصّوتي من خلال علاقة الصوت والمعنى عند القدماء والمحدثين، والبنية الصوتية والقافية، ثمّ درست الرّؤية والواقع، وذيّلت الفصل بنص قصيدة «الملهى الصغير» التي تمثل التجربة عند الشاعر.

أما في الفصل الثاني: دائرة الموضوعي، قامت بدراسة قصيدة «من مذكرات المتنبي في مصر» من خلال الإيقاع الخطي والإيقاع الصوتي، والجرس الصوتي،

والرّؤية والواقع، وذّيلت الفصل بنص قصيدة "السّرير" ثم أوردت الخاتمة التي رصدت فيها مجمل النتائج التي توصلت إليها.

واستند البحث إلى 41 كتابا بين المراجع والمصادر، و5 كتب مترجمة و7 مراجع أجنبية.

-**الشعر العذري والشعر الصّوفي، مقاربة تحليلية، لشعبان بلقاسم** تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير[15]. ينقسم البحث إلى مقدّمة وأربعة فصول وخاتمة .أورد الباحث الفصل الأول تحت عنوان: الحبّ العذري، واستهله بمدخل فيه موضوع الحبّ بين الجنسين (الذّكر والأنثى) انطلاقا من طبيعته، وقوانينه الطبيعية، والنّفسية، وثوابته، ووظيفته الاجتماعية، وأبعاده المختلفة في ضوء الإسلام، وحقائق المجتمع. ثم تناول فلسفة الحبّ العذري، وبعدها البدايات الأولى للشعر العذري أما الفصل الثاني الذي خصصه لفلسفة الحبّ الصّوفي، استهله- أيضا- بمدخل وضّح فيه تطّور الحياة الروّحية الإسلامية من الزّهد إلى التصّوف، ثم تطرق إلى فلسفة الحّب الصّوفي، وتناول الحب الإلهي عند الحلاّج، والحّب الإلهي عند ابن الفارض، والحبّ الإلهي عند ابن العربي، أما الفصل الثالث درس فيه التيمات المهيمنة في الخطابين العذري والصّوفي، من وحدة الحبيب، والمكان والزّمان، وتمظهرات القلق النّفسي والشكوى والقلق والطيف عند المتصوّفة. ومن خلال هذه المباحث بيّن كيفية استفادة المتصوفة من التّجربة العذرية في التقريب من الذّات والموضوع المركزي الذي يسعى إليه. وفي الفصل الرّابع قام بدراسة تطبيقه لقصيدة المؤنسة لمجنون ليلى، حيث قرأها قراءة تحليلية، ونقدية، ثم قراءة في المضمون ودرس الصّورة الشعرية فيها وقام بقراءة في الموسقى الشعرية كما قرأ قصيدة سقتني حميا الحبّ، لابن الفارض، بنفس الطريقة التي قرأ بها قصيدة مجنون ليلى.و انتهى إلى مجموعة من النتائج جمعها في الخاتمة. واستند البحث إلى 26 مرجعا قديما، و56 مرجعا حديثا، و14 مرجعا أجنبيا معرّبا، و3 مخطوطات رسائل الماجستير، و5 معاجم وموسوعات، و7 مجلات، و3 كتب بالفرنسية.

– **صورة المرأة – الأم في شعر السّياب، لعبد القادر قدّار**، تحت إشراف الدّكتور صلاح يوسف عبد القادر، المذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير[16].

قسّم الباحث مذكّرته إلى مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة، ففي التمهيد قدّم الباحث العوامل المؤثرة في تكوين السّياب الاجتماعي، والفكر السياسي وفي الفصل الأول مفهوم الأمومة، تناول الباحث المفهوم اللغوي والاصطلاحي لهذا المفهوم، ثم تناول المفهوم المعرفي والمفهوم الفكري، مستندا في ذلك إلى المرجعية الصّوفية والمرجعية الميتولوجية، ثم تطرق إلى المفهوم الدّيني من نظرة الإسلام بمصادره التشريعية: القرآن الكريم والأحاديث الشريفة. أما الفصل الثاني فقد تناول فيه الأمومة في الإبداع الأدبي، وتطرّق إلى الأمومة في النّثر الأدبي ثم الأمومة في الفنّ الشعري، وحلّل في الفصل الثالث الأمومة في شعر السّياب، وبحث في القصائد عن عنصر الأم كيف وظفه الشاعر، من خلال قصيدة عود على بدء، ثم بحث دواعي طلب السّياب للأم، وتطرق إلى القصائد الموظفة للأمومة، وبعدها أورد الألفاظ والتعابير الدّالة على الأمومة، والألفاظ والتعابير الصّريحة، والألفاظ والتعابير الموحية. وخصّ الفصل الرابع بمتابعة الأم وبدائلها في شعر السّياب، من خلال الأم الحقيقية الأم المفقودة ثم تناول بدائل الأم المتمثّلة في الجدّة والحبيبة والزّوجة، وانتبه إلى دلالات أخرى للفظة "أم " فدرسها. وفي الفصل الخامس تتبّع دلالات الأمومة في شعر السّياب، بين الرّمز والواقع وحلّل المدلول النّفسي الوجداني ثم المدلول الاجتماعي ثم المدلول السّياسي ثم المدلول الحضاري ثم المدلول الوجودي، وجمعت الخاتمة مجمل النتائج التي توصّل إليها البحث.

2 ـ التصنيف: "الشعر كلّه قصيدة واحدة بأصوات كثيرة " والعالم النقدي الواسع هو دراسة واحدة بأقلام نقدية متميزة.

يقول أدونيس: «أغبطك أيّها المجنون، أظنّ أنني ازددتُ معرفة بك وبنفسي، وازددت معرفة بالشعر وبالواقع. وإذ أقرؤك الآن يزداد يقيني بأنّ تاريخ الشعر هو الشعر نفسه: نسيج بتواصل، وكلّ قصيدة تتلو ما سبقها، إنّما هي جزء تنويعي في هذا

النسيج ــ تأتلف تواصلاً، وتختلف تنوّعاً. والانقطاعات التي يصل بعضها إلى درجة التناقض إنمّا هي وليدة هذا الاختلاف التّنوعي المؤتلف: المحسوس إلى جانب المجرّد، والكلاسيكي قرين السّوريالي، والقلب أخ للعقل ــ والجسد هو الجامع في زمن يتجاوز الزّمن، حيث القرن الأوّل والقرن الأخير ينامان على وسادة واحدة »[17].

إذ نحن نقرأ التنوع في الدّراسات الأكاديمية بجامعة تيزي وزو، ندرك يقيناً أنّ العقل النّقدي منتج، يؤسّس لفاعليته في براغماتية ذلك أنّ النّصوص الشعرية متنوّعة أيضاً ــ تتحرك بين الشعر القديم والشعر الحديث وفق بوصلة الزمن، وبين الشعر الجزائري والشعر العربي وفق الحدود الجغرافية ــ ويبقى التنوّع النّصي هو الذّي يحرّك الفاعليّة الشعرية، فــ «النّص الشعري الخلاّق، هو بالتأكيد نصّ مفتوح، وتعدّدي، ومتعدٍ في آنٍ واحد، إنّه نصّ حرباوي وزئبقي لا يمكن الإمساك به، وهو أيضاً (...) نصّ كتابي بتعبير رولان بارت، وإضافة إلى ذلك فهو نصّ تخبيليّ منسوج من مجموعة من الدّوال والمدلولات بطريقة لا يمكن حصرها أو تحديدها دائماً...»[18].

ونتّفق على أنّ النص الشعري يختلف عن بقية النصوص الإبداعية، فالرّسائل الأكاديمية التي أنجزت بشأنه قليلة مقارنة بالرّسائل التي أنجزت حول الرّواية والنّقد (هذا بقسم اللغة العربية بجامعة تيزي وزو).

ونتّفق أيضاً على أنّ النّصوص الشعرية مُتغايرة ومتنوّعة ومتعدّدة و«الهويّة في المنظور الإبداعي، ليست في إنتاج الشبيه، وإنما في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل، بل الكثير المتنوّع. فالهويّة إبداع دائم ــ تغلغل مستمرّ في فضاء التساؤل والبحث...»[19].

تيقنت– وأنا أقرأ الرّسائل الأكاديمية بجامعة تيزي وزو المنجزة في الشّعر ــ أنّ الأصوات الشعرية المدروسة متنوعة بين ابن خميس، والسّياب ومفدي زكرياء والغماري وسميح القاسم وجرير والفرزدق والأخطل وأدونيس، وعبد القادر بن محمد بن سليمان ومظفر النّواب وأمل دنقل، وجميل بن معمر وعمر بن الفارض وعيسى لحيلح وعز الدّين ميهوبي وعبد اللّه العشي ... إلخ.

إلاّ أنّها تلتقي في نصيّتها (المشترك النّص) «فالشعر كلّه قصيدة واحدة بأصوات كثيرة» كما قال أدونيس. كما الإنسان فهو واحد إلا أنّه يختلف من فردٍ إلى آخر ومن ذات إلى أخرى ومن فكر إلى آخر. ويحدّد الصّوت هذه القصيدة الواحدة ويلوّنها بمُهجته فتَستَنِد إلى فِكر مغاير ومرجعيّات مختلفة باختلاف الأصوات.

ويعمد الباحث الجامعي إلى معاينة هذا (المشترك النّصي)، ويحاول استنطاقه وقراءته وتأويله، ويسعى إلى بيان أنساقه، وتحديد بنياته بمتابعة لغته، وقد يذهب بعيداً في رؤاه وينكبّ حثيثا في الكشف عن (أدبيته) أو (شعريته) ولا يرى في نصّه ــ الذّي يدرسه ــ الوثن، بل يرى بنية جمالية تحاور الآخر (الملتقى).

لقد توسّع العالم النّقدي وتنوّع إلا أنّه يوجد (المشترك النّقدي) الجامع، الذّي يحوّل هذا العالم إلى دراسة واحدة إلا أنّ الأقلام التي تكتبها متميزة.

ويتجلى التميّز الذّي أجده في الدّراسات الأكاديمية بجامعة تيزي وزو، في وعي الباحثين حيثيات المشروع النقدّي العربي. وفي استيعاب بعض الجوانب النّقدية المهمة "كالشعرية" من خلال العناوين: شعريّة القصيدة الجزائرية العربية بعد 1980 لثابتي فريد أو شعريّة ابن قاضي ميلة: دراسة أسلوبية سميائية لمحمد صالحي أو شعريّة القصيدة عند مظفر النّواب لصبايحي حكيمة و"الصّورة الشعرية" من خلال العناوين: الصّورة الشعرية عند سميح القاسم لبوعلام العوفي أو الرّمز الدّيني في الشعر الفلسطيني المعاصر لناصر لوحيشي والرّمز في الشعر الجزائري المعاصر لسعيد شيبان (باعتبار الرّمز جزء من الصّورة الشعرية). وفي وعي أدق استطاع بعض الباحثين إدراك أنّ النّص الشّعري يُفكّك ويُعاد بناءه، وفق قدرة خاصّة لتستند إلى معرفة نقديّة مؤسّسة كما حدّدت ذلك بعض العناوين: الصّوت والمعنى في شعر أمل دنقل لزاهية راكن، حيث تتوجّه الآليات الإجرائية المستخدمة إلى الصّوتيات وإلى اللسانيات.

وفي تحديد زرّال صلاح الدّين لعنوانه: قصيدة الياقوتة ... دراسة دلالية، يدرك أنّ الآليات استندت إلى علم الدّلالة. فعملية الهدم والبناء تستعير أدواتها الإجرائية من هذا العلم.

وفي عنوان: بنية القصيدة في شعر أدونيس لراوية يحياوي، نستقرئ محاولة الباحثين الجامعين فهم أنّ «النّقد هو خلق خطاب حول خطاب متأسّس. وعمليّة الخلق هذه في غاية الدّقة لأنّ الخطاب الثاني مطالبٌ بأمرين: يجب أن ينفذ إلى دواخل الخطاب الأوّل (النصّ الشّعري) يفكّكه ويعيد تركيبه من ناحية، ويحافظ في كل ذلك، على خصوصيّات ذلك الخطاب كحضور شعري متميّز من ناحية أخرى...»[20]

كما يتجلّى التّميّز في العقل المقارن الذي ينشئ المقاربات من خلال العناوين: الشّعر العذري والشّعر الصّوفي، مقاربة تحليلية لشعبان بلقاسم. وشعر الحّب والرّفض بين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري: دراسة موازنة لعبد المالك بومنجل. وفي إنتاجيّة الفكر النّقدي من خلال هضم السّائد والبحث في المبتَكَر، من خلال عنوان: فنّ الغزل عند ثلاثي النّقائض، جرير، الفرزدق، الأخطل لمحمد الصّادق بروان.

3 ـ المنهج والمصطلح في (رسائل الماجستير المنجزة حول الشّعر بجامعة تيزي وزو)

تعدّدت وتنوّعت المناهج النّقدية التي تسعى إلى الحفر في النّصوص الإبداعية، وتعدّدت وتنوّعت معها الأدوات الإجرائية لكلّ منهج. ولن نناقش الخلفيات الفكريّة أو الحمولات المعرفية لكلّ منهج، فهذا ليس موضوعنا، وإنّما نحاول أن نتّبع توظيف المنهج في رسائل الماجستير المنجزة حول الشّعر في قسم اللغة العربيــة بجامعــة تيزي وزو، وبعدها سنقرأ توظيف المصطلح في هذه البحوث.

عندما يسعى النّقد إلى اقتناص جزءا من دلالة النّص، بمتابعته لمختلف الوسائل المسخرة والأدوات المستغلة لإنتاج معاني النّص، يكون قد اتخذ سبيلاً يرسم أبجديّات منهجه النّقدي. أما في البحث الأكاديمي الجامعي فيضطرّ الباحث إلى الإفصاح عن منهجه من خلال المقدّمة الأكاديمية.

فيمكننا متابعة المنهج في رسائل الماجستير المنجزة بجامعة تيزي وزو، فلقد إتفقت معظم الدّراسات في أنّ المنهج المتّبع هو المنهج الوصفي التحليلي، إذ تشير الطالبة الباحثة حكيمة صبايحي في مذكرتها شعريّة القصيدة عند مظفّر النّواب فتقول: «...المنهج الوصفي التحليلي واستفدت من بعض مفاهيم الشّعرية والأسلوبية البنبوية».

ويشير سعيد شيبان[21] قائلا: «المنهج الوصفي التحليلي الذّي ينطلق من النصوص لرصد الظاهرة الفنيّة التي نحن بصدد دراستها، نصفها، نحللها ثمّ نستنبط ما فيها من خصوصيات... كما أنّ طبيعة بعض المباحث التي تطرّقنا إليها في بحثنا جعلتنا نستنير ولو بقبسات طفيفة من المنهج النّفسي والسّميائي».

ويقول ناصر لوحيشي[22] حول المنهج المتّبع في بحثه: «الحقيقة، أنّنا عمدنا إلى دراسة تلك النّصوص الشّعرية دراسة وصفية تحليلية باستقرائها والنّظر في بعض تراكيبها اللّغوية وصلتها بالرّمز الجزئي (...) وربّما اقتربنا في بعض اللمّسات من القراءة الشّاعرية، كما يسمّيها عبد اللّه محمد الغذامي في الخطيئة والتفكير...».

ويحدّد صلاح الدّين زرّال[23] منهجه المتّبع قائلا: «قد أفدتُ في بحثي هذا من المنهج الوصفي الإحصائي لتحليل الظاهرة الشّعرية دلاليا وتعمد هذه الدّراسة على نص شعري (...) ولا تتجاوز هذه الدّراسة عن أن تكون دلالية دون التّطرق إلى الدّراسة النحوية والصّرفية والصّوتية...».

ويقول بوعلام العوفي[24] عن المنهج في رسالته: «لقد تبنّى البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطلق من النّصوص لرصد الظّاهرة الفنيّة التي نحن بصدد دراستها، نصفها، نحللها ثمّ نستنبط ما فيها من خصوصيات آخذين في الحسبان أثر الظروف المحيطة بهذه النّصوص لقناعتنا بأنّ النّص الأدبي كظاهرة إبداعية ــ لا يمكن عزله عن الواقع وعن ذات صاحبه...»

ويحدّد محمد صالحي[25] منهجه في البحث قائلاً: «استعنت بالمنهج الوصفي الإحصائي لرصد الدّلالات والظواهر والرّموز والألفاظ والجمل والتراكيب والسّياقات والأنساق والملامح إلخ... كما حاولت الشرح والتأويل وتبيان مدى تأثير الواقع

الاجتماعي والثقافي في إبداع الشاعر (...) وما استعانتي بالأسلوبية والسّمائية إلاّ في حدود خدمة الهدف...».

ــ ويتبادر السّؤال الجوهري ــ بعد هذا الرّصد لمقولات الباحثين بشأن المنهج ــ هل هناك منهج اسمه المنهج الوصفي التحليلي ؟ نتفق على أنّ كلّ المناهج: من نفسي واجتماعي وبنيوي وسميائي وتفكيكي إلخ... تستغل الوصف والتحليل كآليات إجرائية في تعاملها مع النّصوص الإبداعية « فدراسة النّص باعتبارها قبل أي شيء آخر بحثا في إبداعيته وأسسه الجمالية ودلالاته المتميزة، تنطلق من قاعدة التحليل دون أن تتوقّف عندها حكما ودون أن تتجاوزها ضرورة»[26]

فاختيار بعض الباحثين الهروب إلى المنهج الوصفي التحليلي، هو هروب إلى الآليات المستغلة في البحث.

وقد نُعيب على بعض الدّراسات التّعتيم ــ الذي تبنّته ــ وقت ما تجب الدّقة العلمية في تحديد المنهج مثل ما ذهب إليه عبد القادر قدار[27] بقوله: «إنّ المنهج الذي سلكناه في دراستنا يختلف من مواطن لآخر تبعا لطبيعة العنصر أو القضية التي تناولها، فعندما نبحث ــ مثلاــ في مفهوم الأمومة في اللّغة والإصطلاح والفكر والدّين، فإنّنا نتّبع المنهج الذي يقرّ الحقائق...». فالسّؤال المطروح هنا ــ ما هو المنهج الذي يقرّ الحقائق ؟ فهذا تعتيم مفاهيمي.

واستطاع البعض من الدّارسين، في هذه الأبحاث الأكاديمية، أن يخترق التعتّيم ويختار المنهج ويسميه بوعي نقدي كما حدّدته زاهية راكن[28] بقولها: «يُعتبر هذا ــ إذن ــ محاولة لقراءة الشّعر قراءة لغوية مستضيئة بإفرازات اللّسانيات بمنهجها الوصفي ومؤسّسة على قيم صوتية لأنّ النّص الشّعري تركيب لغوي (...) اعتمدت المنهج الأسلوبي في دراستي وركزت على الجانب الوصفي التحليلي والإحصائي، حيث قمت بوصف البنية الإيقاعية والصوتية للقصائد...»

ويقول محمد الصّادق بروان[29]: «قد اعتمدنا في هذه الدّراسة التّحليلية منهجاً يميل إلى أن يكون نفسياً اجتماعيا مع الإفادة من المناهج الأخرى، إذ لم يكن البحث

الأدبي إلاّ محاولة لاستظهار الخفيّ، والكشف عن المدلول النّصي في بعده المعرفي، وإذا كانت هناك مقولة تدعو إلى قراءة الشّعر لا الشّاعر فإنّها لا تبعدنا بالضرّورة عن ربط النّصوص بمبدعيها أو وضعها في أطرها التاريخية...».

ويبقى النّص الشّعري مراوغاً للقارئ، مهما بذل من آليات واعتمد على منهج دقيق فالفجوة ومساقة التوتّر لا تُسد.

وهذا ما تشير إليه راوية يحياوي[30] بقولها: « في دراسة هذه العناصر المتكاملة عانينا من إشكالية المنهج، لأنّ كلّ منهج في دراسة النّصوص الشّعرية، مهما بذل من مجهودات علميّة وفكريّة، يبقى قاصراً أمام إبداعية النّص التي تتجدّد وتعتمد الدّاخل النّصي فالجمالية فيه تتجدّد مع كلّ نص ورأينا أن كلّ منهج ينجز مقارباته النّصية...».

فاختارت هذه الطالبة الباحثة المنهج التكاملي وهي مجازفة نقدية إلاّ أنّها جريئة بقولها: «وأخذنا بتبنّي منهج يجمع المناهج النّقدية الفاعلة محاولة منا الإحاطة بالظاهرة الإبداعية، لأنّ كلّ منهج يسمح لنا بتناول النّص من جانب معيّن، فالبنيوية تدرسه في وحدته الكلية ....نستغل هذا المنهج في البحث في الأدبية التي تجمع كلّ مكوّنات النّص. كما استفدنا من البنيوية التكوينية، بربط القصائد بالبنية الاجتماعية وبالمرجعيات التي أنتجتها وبمقوله رؤية العالم كما استغلنا المنهج السّميائي في البحث داخل الأنظمة الدّلالية للشّفرات والعلامات وكيفية إنتاجها للمعنى... كما وظفنا المنهج الأسلوبي في بحثنا مميزات اللّغة الفنية وانزياحات اللّغة وتتبّعنا تفرّد التراكيب الأسلوبية...».

ويبقى مدى توفق الباحثين في تطبيق المنهج المختار لا يمكننا مناقشته في هذا المجال.

أمّا عن حضور المصطلح الدّقيق في هذه الأبحاث الأكاديمية فتشوبه الفوضوية التي كانت سائدة في بعض النقد العربي الحديث. فتراوحت الدّراسات بين دراسات غفلت أن تحدّد ما يجب تحديده، كما في بحث زاهية راكن الصّوت والمعنى في شعر

أمل دنفل، حيث لا نعثر على معجم المصطلحات الموظّفة في البحث - مع كثرتها - كما رأينا في مجمل الفصول التي عرضنا ها سابقا.

ودراسات حاولت أن تكون دقيقة في تحديد المصطلحات الموظّفة في البحث، كما فعل الباحث محمد صالحي في شعرية ابن قاضي ميلة دراسة أسلوبية سميائية، حيث حدّد مصطلح الشعرية ومصطلح الأسلوبية ومصطلح السميائية .

وكما نعثر في نهاية بعض الدّراسات على معجم المصطلحات الموظّفة في البحث، كما فعل سعيد شبان في بحثه الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر، وكما فعلت راوية يحياوي-أيضا- بتذييل بحثها بمعجم المصطلحات الموظّفة إلى جانب تحديدها في هوامش الصفحات مجموعة من المصطلحات المهمّة في النّقد.

ويبقي الإبداع الشعري في تجريبية دائمة، والدّلالة لا يمكن أن تمنح نفسها بالمجّان لقارئ كسول، يعتقد استطاعته العثور على الدّلالة في البنية النّصية وحدها أو في الخارج النّصي وحده، أو هي دلالة تكتفي أن تسخّر نفسها للمؤلف(الشاعر)، فتتوجه إلى المتلقي دون أن تشاكسه، إنّها دلالة تتشضّى بين كلّ هذه المستويات. فالباحث الأكاديمي يسعى إلى ملاحقة تجلّيات المعنى، مقتفيا آثار تمظهرها النصّي، دون الحصول عليها، ممّا يجعل البحث لعبة طريفة، لا تنتهي، إلا أنّها ديناميكية، وهذا ما يعطي المشروع النّقدي مهجة دائمة حثيثة في ملاحقة النّص الإبداعي، ولن يقدر باحث أو قارئ غلق الطريق أمام الآخرين في عملية البحث والاستكشاف المتواصل لأغوار الدّلالات النّصية، وتظلّ النّصوص منفتحة لقراءات كثيرة تتعاقب عبر أجيال من الباحثين، دون وضع نقطة النّهاية.

وكلما توجّهنا نحو الأمام اكتشفنا فقر محرافنا النّقدي. فمزيدا من الإبداع...

الهوامـــــــــــــش:

* – يراجع سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 1 المغرب 2004 ص69 ص100.

** – مثلا: الناقد جابر عصفور اشتغل أستاذا بالجامعات المصرية، شكري عياد أستاذ الأدب العربي في جامعة القاهرة، شوقي ضيف أستاذ قسم اللّغة العربية جامعة القاهرة، صلاح فضل تنقل في التدريس بجامعات القاهرة والأزهر كما عمل أستاذا زائرا بجامعات عالمية، عبد السلام المسدّى درّس بجامعات تونسية وعربية، عبد الفتّاح كيليطو أستاذ بجامعة الرباط، عز الدّين إسماعيل الذي درّس في جامعة عين شمس ومختلف جامعات أمريكية، وغننيمي هلال الذي درّس بجامعة القاهرة، وكمال أبو ديب درّس بجامعات أمريكية وعربية، محمد مفتاح أستاذ بجامعة المغرب، ومن الجزائر مثلا: عبد المالك مرتاض أستاذ التعليم العالي... الخ من الأساتذة الذين ساهموا في النّقد الأدبي.

(1)– جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشّر، ط1، دمشق، 1998 ص 25.

*** هذه الرّسائل المنجزة بقسم اللّغة العربية وآدابها جامعة تيزي وزو الخاصّة بالشعر. اعتمدت في البحث على مكتبة القسم والمكتبة المركزية بالجامعة. وهذه قائمة كلّ الرسائل– حسب علمي– المنجزة حول الشعر .

(2)– يراجع طاهر توات، ابن خميس التلمساني: شعره ونثره، مخطوط رسالة ماجستير، المركز الجامعي تيزي وزو 1982 – 1983.

(3)– يراجع عثمان حشلاف، التراث والتّجديد في شعر السّياب، مخطوط رسالة ماجستير، المركز الجامعي بتيزي وزو 1984.

(4)– يراجع عبد المالك بو منجل، شعر الحبّ والرّفض بين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري دراسة موازنة مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1994 ـــ 1995

(5)– يراجع ناصر لوحيشي، الرّمز الدّيني في الشّعر الفلسطيني المعاصر، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1995 ـــ 1996.

(6)– يراجع فريد تابتي، شعرية القصيدة الجزائرية العربيّة بعد 1980، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1996 ـــ 1997.

(7)– يراجع بوعلام العوفي، الصّورة الشّعرية عند سميح القاسم، مخطوط مذكّرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1997 ـــ 1998.

(8)– يراجع محمد الصادّق بروان، فنّ الغزل عند ثلاثي النّقائض، جرير، الفرزدق، الأخطل، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 1999.

(9)– تراجع راوية يحياوي، بنية القصيدة في شعر أدونيس، الآثار الكاملة المجلّد الأوّل أنموذجاً، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 2000.

(10)– يراجع محمد صالحي، شعرية ابن قاضي ميلة، دراسة أسلوبية سميائية، مخطوط مذكّرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2000.

(11)– يراجع صلاح الدّين زرّال، قصيدة الياقوتة لعبد القادربن محمّد بن سليمان ابن أبي سماحة «سيد الشيخ» 1025 ـــ 1616 م دراسة دلالية، مخطوط مذكرة ماجستير جامعة تيزي وزو 2001.

(12)ـــ يراجع سعيد شيبان، الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب أنموذجاً، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2001.

(13)ـــ تراجع حكيمة صبايحي، شعرية القصيدة عند مظفّر النّواب، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2002.

(14)ـــ تراجع زاهية راكن، الصّوت والمعنى في شعر أمل دنقل، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2002.

(15)ـــ يراجع شعبان بلقاسم، الشّعر العذري والشّعر الصّوفي مقاربة تحليلية، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2002.

(16)ـــ يراجع عبد القادر قدّار، صورة المرأة ـــ الأم في شعر السّيّاب، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة تيزي وزو 2003.

(17)ـــ أدونيس، المحيط الأسود، دار السّاقي، ط1، لبنان 2005 ص 352.

(18)ـــ فاضل ثامر، اللّغة الثّانية: في إشكالية المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، ب ط، المغرب، دت ص211.

(19)ـــ أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، ط1 ، لبنان 2002 ص288.

(20)ـــ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنّشر، ب ط، تونس، 1985 ص09.

(21)ـــ سعيد شيبان، الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، المقدمة.

(22)ـــ ناصر لوحيشي، الرّمز الدّيني في الشّعر الفلسطيني المعاصر، المقدّمة ص ت.

(23)ـــ صلاح الدّين زرّال، قصيدة الياقوتة لعبد القادر بن محمد بن سليمان، المقدّمة ص ج.

(24)ـــ بوعلام العوفي، الصّورة الشّعرية عند سميح القاسم، المقدّمة، ص ب، ت.

(25)ـــ محمد صالحي، شعرية ابن قاضي ميلة، المقدّمة ص ج.

(26)ـــ سامي سويدان، في النّص الشّعري العربي، دار الآداب، ط1، بيروت 1989، ص16.

(27)ـــ عبد القادر قدار، صورة المرأة ـــ الأم في الشّعر السّيّاب، المقدّمة ص5.

(28)ـــ زاهية راكن، الصّوت والمعنى في شعر أمل دنقل، ص8.

(29)ـــ محمد الصّادق بروان، فنّ الغزل عند ثلاثي النّقائض...ص5.

(30)ـــ راوية يحياوي، بنية القصيدة في شعر أدونيس ص ث.

*- الدّكتور طاهر توات درّس بقسم اللّغة العربية وآدابها إلى عام 1996، يشتغل حاليا أستاذ بجامعة الجزائر.

*- الدكتور عثمان حشلاف أستاذ بجامعة بوزريعة بالجزائر.

**- عبد المالك بومنجل أستاذ بجامعة بجاية.

*- الدكتور ناصر لوحيشي أستاذ بجامعة قسنطينة وشاعر. ناقش مؤخرا (في شهر فيفري) رسالة دكتوراه. عمل رئيس قسم اللغة العربية بجامعة قسنطينة سابقا.

* فريد تابتي أستاذ بجامعة بجاية، رئيس القسم سابقا. شاعر ورد اسمه ضمن شعراء معجم البابطين.

*- بوعلام العوفي إشتغل في الصحافة ثم أستاذا بجامعة تيزي وزو ثم أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بمركز البويرة.

*- محمد الصادق بروان يشتغل حاليا أستاذ بقسم اللّغة العربية جامعة تيزي وزو.

*- راوية يحياوي أستاذة بجامعة تيزي وزو، عضو في جمعية الجاحظية، شاعرة لها تحت الطبع مجموعة شعرية ودراسة نقدية.

*- سعيد شيبان أستاذ بجامعة بجاية.

*- حكيمة صبايحي أستاذة بجامعة بجاية، لها مجموعة قصصية بعنوان: رسائل، صادرة عن منشورات اختلاف.

*- زاهية راكن أستاذة بجامعة تيزي وزو.

عبد الرحمن منيف بين همّ الإبداع الرّوائي ومأساة السّياسة وأكذوبة التاريخ

الأستاذة بعيو نورة
جامعة – تيزي وزو-

وُلد عبد الرحمن منيف في مدينة عمان/الأردن عام 1933، من أب سعودي وأمّ عراقية. أنهى دراسته الثّانوية في مسقط رأسه، وبعدها التحق بكلية الحقوق في بغداد عام 1952.

ولأنّه رفض التّوقيع على حلف بغداد طُرد منها مع مجموعة أخرى من العرب العراقيين عام 1955، ليواصل بعد ذلك دراسته في جامعة القاهرة.

وفي عام 1958، غادر الوطن العربي مؤقّتا إلى يوغسلافيا حيث تابع الدّراسة في جامعة بلغراد. أنهى دراسته عام 1961 وحاز على شهادة الدكتوراه في العلوم الاقتصادية، تخصّص اقتصاديات النّفط/الأسعار والأسواق.

مارس عبد الرحمن منيف النّشاط السّياسي الحزبي زمنا، ثمّ أنهى علاقته بالسّياسة التّنظيمية عام 1962 وذلك بعد مؤتمر "حمص".

عمل في مجال النّفط في الشّركة السّورية للنّفط (دمشق)، شركة توزيع المحروقات، مكتب توزيع النّفط الخام. تزوّج في عام 1967 بزوجة لم تفارقه إلى الموت. وفي عام 1973 غادر سورية متوجّها إلى لبنان حيث عمل في مجلة "البلاغ"، وقد شرع في الكتابة وهو في الأربعين من عمره، ليُفاجئ القرّاء بأوّل رواية له: "الأشجار واغتيال مرزوق" (1973)، وقد اعتبرها البعض نزوة من رجل اقتصادي قد ملّ من لغة الأرقام ورائحة النّفط، ولكن اغتيال مرزوق كانت بداية لكلّ الاغتيالات اللاّحقة الّتي حدثت في الوطن العربي.

بعد ذلك، وفي سنة 1974، جاءت رواية "قصّة حبّ مجوسية"، وبها دخل الكاتب عالم الرومانسية الحالمة وتجوّل في أجواء العواطف الحميمية بلغة الحبّ والجنس

المسكوت عنهما. وفي سنة 1975 سافر إلى العراق وتولّى تحرير مجلة "النّفط والتنمية". في هذه الفترة يكتب منيف روايته "شرق المتوسط" مقتحما بذلك عالم السّجون والعنف ولغة التعذيب، وكأنّي به أراد أن يؤكّد اعتماد الفنّ للتعبير عن القُبح.

ويتبعها برواية "حين تركنا الجسر" سنة 1976 مستقرءا نقاط الضّعف والتراجع العربي في هزيمة 1967. في سنة 1977، ومقابل هذا، يعبّر عن حبّه للصّحراء وسرّها الغامض المليء بالخوف والتساؤلات في روايته "النهايات".

لقد كان منيف من أكثر النّاس/الكتّاب دعوة للحرية والعدالة والحوار والديمقراطية، كشف عن إشكالية الصّراع الحضاري بين الأنا والآخر، أو بالأحرى عن صورة الشّرق/الشّرقي بعين غربية في روايته "سباق المسافات الطويلة" سنة 1979.

ويبقى منيف في العراق حتّى عام 1981 ليغادرها إلى فرنسا/باريس. وبعد سنة تقريبا، يؤلّف رواية مشتركة مع الكاتب "جبرا إبراهيم جبرا" عنوانها "عالم بلا خرائط"، وقد تشبه تجربة طه حسين وتوفيق الحكيم عندما ألّفا "القصر المسحور".

وبين سنة 1984 وسنة 1989 يبدع عبد الرحمن منيف خماسيته/الملحمة "مدن الملح" وقد صدرت حسب التواريخ الآتية :

ج1	التيــه	1984
ج2	الأخدود	1985
ج3	تقاسيم اللّيل والنهار	1989
ج4	المنبت	1989
ج5	بلدية الظلمات	1989[(2)]

تُرجمت هذه الخماسية كاملة إلى اللّغة الألمانية.

وقد صرّح عبد الرحمن منيف، في حوار له بالألمانية عن سبب اختياره لعنوان الخماسية "مدن الملح"، ذكر بعض الأسباب قائلا: « إنّها تعني تلك المدن الّتي نشأت في برهة من الزّمن بشكل غير منطقي واستثنائي، وأصبحت مثل بالونات يمكن أن تنفجر، أن تنتهي بمجرّد أن يلمسها شيء حاد. فالملح، بالرّغم من أهميته للحياة

الإنسانية، فإنّ أيّة زيادة في كميته أي عندما تزداد نسبة الملوحة تصبح الحياة غير قابلة للاستمرار. »[3]

فعلا، كانت المدن، الّتي نشأت في مجتمع لم يكن مهيّأ قبلاً لاستقبال ذلك الركام من الحديد والزجاج والإسمنت، مدن جديدة مكيّفة بالكهرباء، مصدرها الثّروة النفطية، الّتي لم يفكّر فيها الإنسان قطّ، إنّها ستنفذ في يوم ما، فماذا سيحدث لهؤلاء النّاس وهذه المدن ؟!

هذه هي الجملة أو معناها الّتي كان يختم بها عبد الرحمن منيف نهاية كلّ جزء من الخماسية، إنّها الصّرخة الّتي أطلقها منيف بعد التحرّر الشّامل الذي أحدثه النفط في المكان والبشر، وبعد إقرار منيف بأنّ النّفط إذا أسيء استغلاله هو نقمة ولعنة على المجتمعات الّتي رُزقت به، وهو همّ كبير، بل قاتل، يُثقل كاهل كلّ مثقّف مسؤول عن رسالة يجب أن يتركها أثرا للأجيال القادمة.

ينتقل إلى همّ آخر هو المكان/المدينة، معتمدا على دليل هام هو مجال السّيرة، لكن لا ليكتب عن سير المشاهير من العلماء والفلاسفة والحكّام، بل ليسجّل تاريخ/حياة مدينة اعتقد أنّها في طريقها إلى الاندثار والزوال، فكانت روايته "سيرة مدينة" سنة 1994 قصّة مدينة "عمّان" في الأربعينيات. حاول المؤلّف أن يتجاوز بعض مغالطات السجلّ التاريخي/القيد الذي أراد أن يُحرّر الحدث منه، فهي سيرة الأمس والحاضر والمستقبل، سيرة تتحدى المحلية والإقليمية وواضعي حدودها، سيرة تحفظ للأجيال القادمة صورة عمّان وهي تتحوّل من بلدة بسيطة، وادعة فيها كلّ مقوّمات الرّيف والبداوة، إلى مدينة اتّسعت جبالها وتلالها وسهولها حديثا أكثر، واتّسع مسرحها الرّوماني في القديم[*].

وفي سنة 1995، أي بعد مرور عشرين سنة تقريبا من صدور روايته "شرق التوسط" (1975)، تصدر له رواية "الآن... هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى" حيث يُكرّر الكاتب فضحه لوضعية السّجناء ومآسيهم اليومية في الوطن العربي عموما، ليؤكّد تكاثر السّجون ولا إنسانية السجّانين من جهة، وغياب الحريات الفردية والجماعية وتغيّب شبه كلّي للفكر الديمقراطي السّليم الذي يحاور الآخر دون أن يكون

دعوة ودون أن يلغي "أناه". فنتأكّد أنّ الكاتب كان وما زال ناقما على هذه الظّواهر الّتي لم تتغيّر، بل ازدادت توسّعا وحدّة.

« وهكذا تلتقي "شرق المتوسط" و"الآن... هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى" في رؤية مستقبلية متفائلة في النهاية، تعبران عنهما بنيتهما الفنية... وتحملان إلينا جميعا دعوة حارة جهيرة إلى المشاركة في تحمّل المسؤولية، أن تقول كذلك "لا"، أن تفعل شيئا.»[*]

ولأنّ الديمقراطية ليست حلاّ سحريا ولا هبة من السّماء، إنّها الوسط الذي يرسّخ العقلانية، عقلانية المثقّف والمجتمع، ويسمح بمناقشة مختلف القضايا، لبلوغ أفضل الحلول، وهي الصّيغة الّتي تخلق توازنا تفرضه الحاجة والضّرورة، هي حوار يستدعي عدم احتقار الأنا وإلغاء الآخر، هذا ما سيولّد الوعي الديمقراطي حسب مضمون الكتاب الذي ألّفه عبد الرحمن منيف سنة 1991 الموسوم "الديمقراطية أولا، الديمقراطية دائما"، ثمّ ولأنّ منيف عاش فترات متباينة في عدّة منافٍ، عايش المنفى عن كثب وبعمق، استطاع أن يدلي بآرائه ويكشف عن مواقفه المختلفة تجاه العديد من القضايا الفكرية والنقدية والسّياسية والتاريخية واللّغوية الحاسمة في المجتمع العربي الرّاهن عبر محاضرات ولقاءات وندوات كانت تجمعه بجماعة الدّارسين والطلاّب الجامعيين المهتمين بآفاق الرواية العربية المعاصرة، أمثال : حليم بركات، يمنى العيد، فيصل دراج، كمال عيد وغيرهم، وقد نشرها في عدّة مجالات : مجلة الحرية، مواقف بيروت والطريق... الخ. جمع كلّ هذا الكرّ من الآراء والمعارف في: "الكاتب والمنفى"، "هموم وآفاق الرّواية العربية"، 1992[4].

وفي سنة 1996، يهتم منيف بشخصية رسّام موهوب تربطه به علاقة مميّزة، فيتتبّع مسيرته الفنية، فما صلة الرّواية بالفنّ التشكيلي؟

قال منيف: لينين الذي لم يكتشف روسيا من خلال التقارير الحزبية والإحصائيات بالمقدار الكافي، اكتشفها من خلال "تولستوي"، وساعده تولستوي على هذا الاكتشاف دون ضجّة، دون ادّعاء أنّه يقدّم تقريرا للآخرين، وكان هذا الاكتشاف عاملا مساعدا في أن يكون لينين ثوريا حقيقيا.

ولينين ذاته ذهب إلى "كولن" في ألمانيا، لا ليدرس وضع الطبقة العاملة هناك، وإنّما ذهب لرؤية الكاتراتية، وهي إحدى إنجازات الفنّ المعماري العالمي، ليتأكّد من قدرة البشر وعبقريتهم على اجتراح المعجزات...

صلتي بالفنّ التشكيلي من أيام الطفولة، منذ أن بدأت أرقب الغيوم وهي تتصادم، وهي لا توافق على الانتظام أو الامتثال لشكل واحد.

منذ ذلك أصبح الشّكل وتغيّر اللّون سؤالا أساسيا.

ترافق ذلك مع تغيّر الطبيعة، انتقالا من فصل إلى آخر، ومن لون إلى ثانٍ، وأيضا اكتشاف البشر وهم يتغيّرون من موقع إلى موقع، من شكل إلى نقيضه... (5)

ويتابع مؤكّدا... لا أعتقد أنّ الرّوائي يمكن أن يكتب دون أن يكون مالكا لكمّ هائل من الصّور والأشكال والحالات، لون الوجه، شكل الجبهة أو الشفتين، حركة اليدين أثناء الصّمت أو الحديث، ما يرتسم على الوجه في حالة الانفعال أو السّخرية، كلّها صور يمكن أن تتحوّل إلى كلمات، إلى صور مكتوبة، ولذلك فإنّ الرّوائي معني بها إلى أقصى حدّ، لأنّها زوادته الحقيقة، أمّا إذا لجأ إلى الافتراض أو الوهم فإنّه يفتقد الدقّة والحرارة، ويبدو وكأنّه يرسم على الماء أو على الهواء(6).

إنّ هذه العلاقة الحميمية بين الرّواية والفنون المختلفة، بين الرّوائي والرسّام، هي الّتي ولّدت مؤلّفا مشتركا بينهما بعنوان "مروان قصّاب باشي – رحلة الحياة والفنّ" سنة 1996.

مع العلم أنّ لمروان قصّاب الرسّام الفضل الكبير في وضع تصاميم العديد من مؤلّفات الكاتب عبد الرحمن منيف الروائية وغير الروائية ومنها، بحسب تاريخ صدورها :

- عروة الزمان الباهي 1997
- ثلاثية أرض السواد 1999
- بين الثقافة والسياسة 2000
- لوعة الغياب 2000

في هذا الكتاب الأخير حديث عن الموت/الصاعقة/الحتمية لكلّ إنسان، الكتاب مرثاة بالدرجة الأولى لكتّاب ونصوص ماضية وحاضرة بتوقيع أصحابها أمثال سعد الله ونوس، غائب طعمة فرمان، نزار قباني، جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم.

- ذاكرة للمستقبل 2001

وهو بمثابة حوصلة عرض الكاتب من خلالها شهادات على محطات وأشخاص يعيشون في ذاكرته، ولا بدّ من تسجيل ذلك ليبقى شهادة ترسخ في أذهان الأجيال القادمة.

- رحلة ضوء 2001

تحدّث فيها عبد الرحمن منيف عن موضوعات مختلفة تهمّ النّقد الرّوائي بعامة، بل هي إشكالات في حدّ ذاتها، كلغة الحوار في الرّواية، والشّخصية الحكائية هل هي حياة أو قناع ؟! العلاقة بين التاريخ والرّواية... الخ.

أليس هو الذي كان دائما يحذر من استعارة أصابع الآخرين، مؤكّدا أنّه علينا أن نبدع بأصابعنا وأن نستفيد من إنجازات الرّواية في العالم، ولكن نستند إلى تراثنا وتاريخنا، كما ننظر بعين المسؤولية إلى حاضرنا[7].

- العراق، هوامش من التاريخ والمقاومة 2003

هو عبارة عن أوراق/هوامش كتبها منيف أثناء تحضيره لثلاثية "أرض السواد" الصّادرة سنة 1999، كما ذكرنا. إذن هذا الكتاب/المسوّدة كُتب قبلاً وصدر متأخّرا عن الثلاثية.

هوامش تروي مجموعة من الوقائع في تاريخ العراق، ولكنّه ليس رواية. ولعلّ منيف رأى أنّ التخفي وراء أقنعة الفنّ لم يعد كافيا، فكان هذا المؤلَّف الذي رصد فترة استيلاء بريطانيا على العراق عام 1917 ثمّ ثورة العراقيين عليها سنة 1920 ليُعاود احتلاله اليوم من جديد.

وبهذه المؤلّفات والرسومات الّتي تظهر على أغلفتها تبرز أهمية الفنانين في الإبداع وأهمية المشاركة بين قلم الكاتب وريشة الرسّام.

وقبل أن نختم الحديث عن مسيرة منيف الإبداعية وجهوده في مجالي الفكر والنّقد، نشير إلى أنّ تخصّصه الأول كان في مجال اقتصاديات النّفط حيث ألّف:

- البترول العربي مشاركة أو التأميم سنة 1957.
- تأميم البترول العربي سنة 1979(8).

هذا، وكان قبيل وفاته في جانفي 2004 قد حضّر مشروعين صدرا ضمن برنامج المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت لعام 2005 وهما:

رواية: أمّ النذور

وهو كتاب مشترك بين الكاتب وجرار: عبد الرحمن منيف والعراق.

*** منيف في ميزان النقد:**

نال عبد الرحمن منيف جائزة الرواية العربية بدار الأوبرا المصرية سنة 1998.

من حيث حجم الكتابات، يُعدّ ثاني روائي عربي بعد نجيب محفوظ.

* قال عنه الناقد السعودي "عبد الله الغذامي": « لقد جعل منيف من نصّه الروائي شهادات عن مرحلة من التغيير الشّديد سياسيا واجتماعيا ولم يجد حرجا في المزج بين السياسي والفني، وربّما آثر السياسة في كثير من الأحيان، ممّا جعل له خصوما عديدين، ولكنّه مع هذا ظلّ ضميرا جمعيا وأديبا وخير العطاء.»

* وقال عنه الروائي المصري "جمال الغيطاني": « حافظ منيف على نقاء المثقّف العربي في زمن شهدنا فيه الأعاجيب، وحافظ على ثوابت أساسية وقناعات لم تتبدّل، ليس من منطق الجمود، ولكن من منطلق تعبيرها عن موقف إنسانيّ وقومي عميق. »

* أمّا الناقد السّوري "نبيل سليمان" فقد قال: « إنّ هدف المشروع الرّوائي عند منيف هو: أن تكون الكتابة شهادة على القتلة وزمنهم، ولكن بالطريقة المجنونة. »

وتقول عنه زوجته "سعاد القوادري" الّتي عاش معها 36 عاما كاملة: «كان حبّنا مختلفا، عِشنا ورشة عمل من لقائنا حتّى الآن، وأنا مرتاحة، لأنّه مارس كلّ الأشياء الّتي يحبّها، وقد زاد من ألفتنا أنّنا كنّا متواضعين في شروط وطريقة حياتنا... »

رحل عن عمر يناهز السبعين عاما في منزله بدمشق، بعد صراع طويل مع مرضه المزمن (قصور في الكلى). لقد رحل بعد أن أسهم في تأسيس وعي عربي وروائي جديد، وانفتح على التاريخ العربي دون أن يُهمل مشكلات الواقع المعاصر، لقد كان مزيجا من الثائر والراهب. بقدر ما كان غاضبا وثائرا على الأوضاع الجائرة في عالمنا العربي، بقدر ما كان راهبا في محراب فنّه وإبداعه.

بعض مراجع الموضوع:

أ) الروايات:

- منيف عبد الرحمن: الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، المؤسّسة العربية للنشر والتوزيع، ط 5، 1997.
- منيف عبد الرحمن : سيرة مدينة، ط 1، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 1994.

ب) مؤلّفات أخرى:

- حمود مجادة: علاقة النقد بالإبداع الأدبي، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.
- منيف عبد الرحمن: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، ط 1، 1992.
- منيف عبد الرحمن: بين الثقافة والسياسة، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2000.
- منيف عبد الرحمن: رحلة ضوء، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2001

ج) المجلاّت:

- مجلة الجديد، ع 12، شتاء 1996، السنة الثالثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت.
- مجلة العربي، ع 544، محرم 1425 هـ - مارس 2004 م، وزارة الإعلام بدولة الكويت.

*- وردت الرّوايات بحسب تاريخ صدورها لأوّل مرّة.

2 - انظر مجلة الجديد، ع 12، شتاء 1996، السّنة الثالثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، ص 38.

3 - مجلة العربي، العدد 544، محرم 1495 هـ - مارس 2004، تصدرها وزارة الإعلام بدولة الكويت للوطن العربي (كلمة العدد تأبين خاص بالروائي ع. منيف)

* - ظهر غلاف رواية "سيرة مدينة"، لعبد الرحمن منيف، ط 1، 1994.

* - كلمة محمود أمين العالم، ظهر غلاف رواية "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى"، ط 5، 1997.

4 – عبـد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرّواية العربية، دار الفكر الجديـد، بيروت، ط 1، 1998، ص ص 181، 225، 249، 250، 255... الخ.

5 – عبد الرحمن منيف، بين الثقافة والسياسة، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2000، ص ص 26 – 27.

6 – المرجع نفسه، ص 28.

7 – مقطع من صفحة ظهر غلاف "رحلة ضوء" لعبد الرحمن منيف، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2001.

8 – مجادة حمّود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 152.